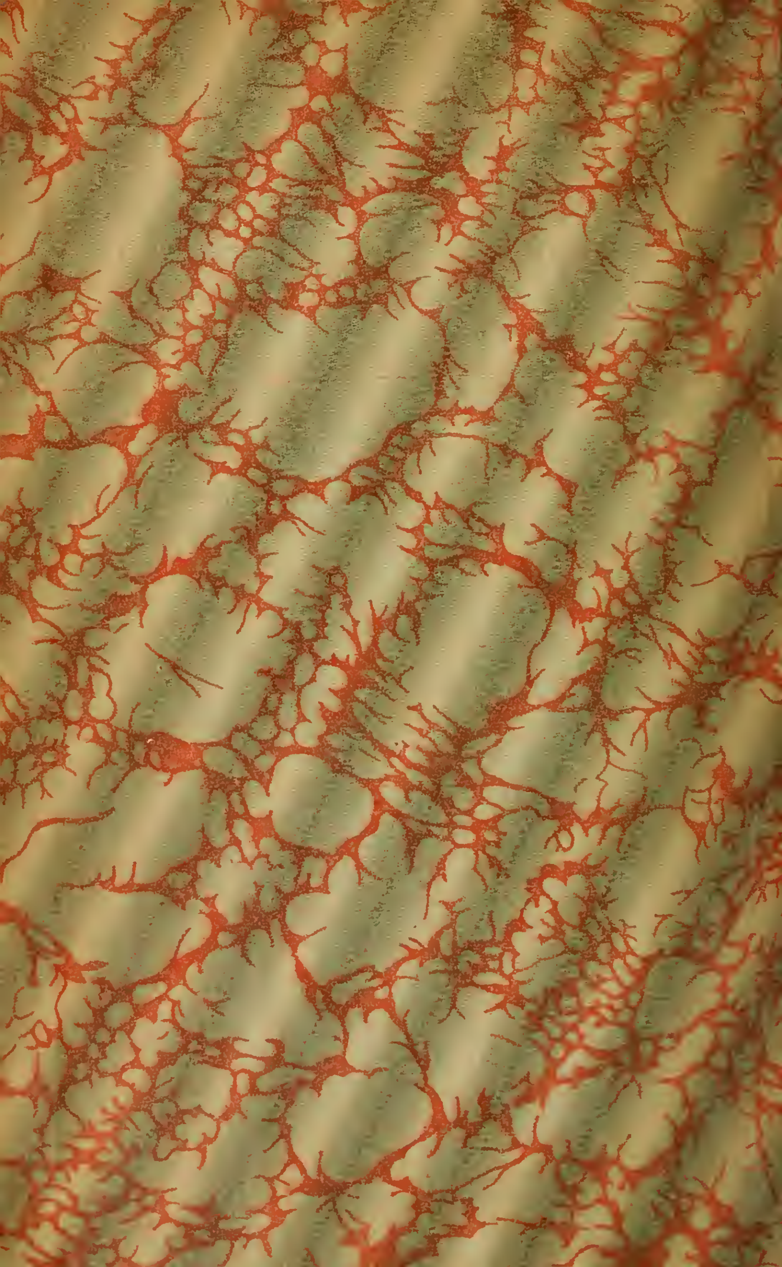
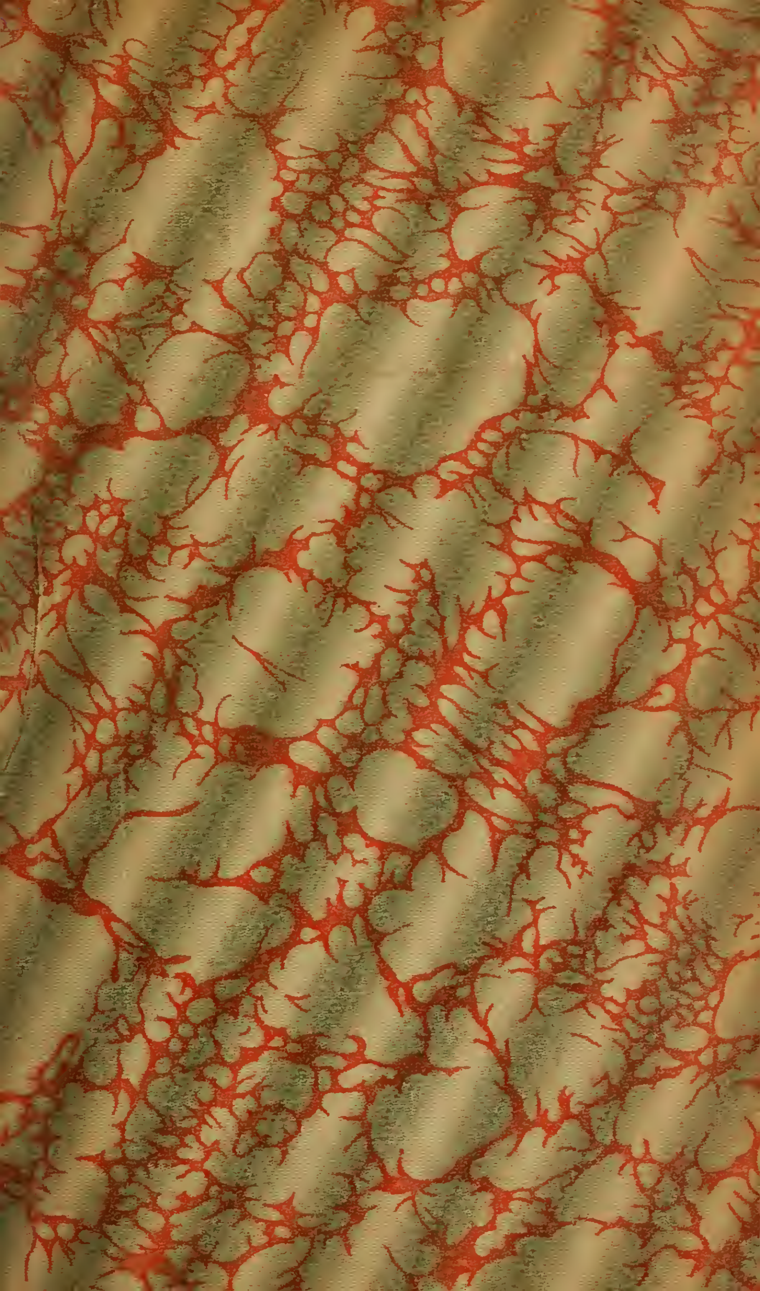






“ ÉCRIVAINS
ÉTRANGERS ”

Schiller

PAR

E. TONNELAT

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PARIS
HENRI DIDIER

Schiller



SCHILLER

d'après le buste de Dannecker

Bois gravé par Françoise Tonnelat.

LES GRANDS ÉCRIVAINS ÉTRANGERS

E. TONNELAT

Professeur à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

Schiller

PARIS
H. DIDIER, ÉDITEUR
4 ET 6, RUE DE LA SORBONNE

CHAPITRE PREMIER

DE STUTTGART A WEIMAR (1759-1805).

Schiller a eu une vie étroite et dure. Né pauvre, il a presque toujours été tourmenté par de graves embarras d'argent. Sa santé a été ébranlée de bonne heure par les privations et les excès de travail. Il n'a pu que rarement s'accorder un peu de loisir et de repos. Il est mort prématurément, à quarante-cinq ans, physiquement épuisé. Mais, au milieu des pires difficultés matérielles, il a su accomplir l'œuvre pour laquelle il se sentait né et conquérir la gloire qu'il se savait due. Il avait une volonté qui ne ployait devant rien. Il a forcé le sort; il a pétri lui-même sa destinée. On peut n'aimer pas son œuvre poétique; mais on ne peut qu'admirer son enthousiaste et noble fidélité à l'idéal de sa jeunesse.

Ses ancêtres étaient des paysans. L'un de ses grand-pères était boulanger, l'autre aubergiste. Son père, homme actif et énergique, avait réussi, à force d'application, à s'élever peu à peu jusqu'au grade de lieutenant dans l'armée wurtembergeoise. C'est à Marbach, bourg situé dans la vallée du Neckar, à une vingtaine de kilomètres au nord de Stuttgart, que Friedrich Schiller est né le 10 novembre 1759. Mais c'est à Lorch, petite localité des environs de Gmünd, et plus tard à Ludwigsburg qu'il a reçu sa première éducation. Élevé très pieusement, il avait montré de bonne heure une vive inclination pour la carrière de pasteur; dès avant

sa dixième année il faisait aux siens ou à ses camarades de jeu de petits sermons qui révélaient déjà un rare don de parole. Il avait commencé au gymnase de Ludwigsburg des études classiques qui, dans sa pensée, devaient le conduire tout naturellement à la théologie. Mais la « faveur » de son prince, le duc Karl Eugen de Wurtemberg, l'obligea à renoncer à un projet qui lui était cher. Il venait à peine d'atteindre sa treizième année quand il reçut l'ordre de se rendre à l'école que le duc venait de fonder au château de la Solitude, à quelques kilomètres de Stuttgart, et qui devait bientôt prendre le nom d' « Académie militaire ».

Karl Eugen était un souverain magnifique et autoritaire. Il prétendait faire le bonheur de ses sujets, mais entendait bien ne procéder qu'à sa guise, sans prendre l'avis des intéressés. Il se croyait de grands dons de pédagogue; il surveillait en personne son école, pépinière de futurs officiers ou de futurs fonctionnaires; il accueillait avec délices les louanges de commande que lui décernaient ses protégés. Schiller a dû, comme bien d'autres, lui adresser des discours ou des épîtres adulatoires. Mais les sept années qu'il a passées dans cet internat, d'organisation et de discipline toutes militaires, ne lui ont laissé que d'assez pénibles souvenirs. C'est là, sans doute, qu'il a reçu toute sa formation philosophique et littéraire, et il a eu la chance d'y connaître quelques maîtres excellents. Mais il a toujours eu le sentiment qu'une tyrannique autorité bridait son libre génie. Il voulait être poète; or le duc était décidé à faire de lui un fonctionnaire. Pour échapper du moins à la carrière des armes, Schiller résolut, à seize ans, de se vouer à la médecine. Cinq ans plus tard, à vingt et un ans, il quittait l'Académie militaire pour devenir médecin d'un des régiments qui tenaient garnison à Stuttgart; le duc ne lui avait d'ailleurs pas accordé rang d'officier.

A ce moment Schiller était déjà regardé par beaucoup de ses camarades comme un poète de génie. Il avait composé à l'Académie militaire, outre d'éloquentes poésies lyriques, un drame que ses amis admiraient beaucoup. Il réussit à faire jouer ce drame, *les Brigands*, le 13 janvier 1782 sur la scène du théâtre de Mannheim. Il conquiert du coup la célébrité. Il publie, quelques mois plus tard, un recueil lyrique, l'*Anthologie pour l'année 1782*, recueil auquel quelques-uns de ses amis ont collaboré, mais dont il a lui-même écrit la plus grande partie. Il commence un nouveau drame,. *La Conjuration de Fiesque*, et publie avec quelques amis une revue littéraire, le *Wirtembergisches Repertorium der Litteratur*. Médiocre médecin, il ne vit que pour les lettres. Mais le duc apprend que Schiller s'est rendu sans autorisation et en vêtements civils à Mannheim pour voir représenter son drame. Il le morigène, le met aux arrêts et lui fait interdiction de jamais rien publier à l'avenir, si ce n'est des études médicales. Schiller décide de reconquérir sa liberté ; le 21 septembre 1782 il quitte en secret Stuttgart et passe la frontière. Il espère trouver la fortune à Mannheim comme auteur dramatique.

Mais il est déserteur et le prudent directeur du théâtre de Mannheim, Dalberg, ne veut pas se brouiller avec le duc de Wurtemberg. C'est en vain que Schiller, dont la bourse est vide et qui a laissé des dettes à Stuttgart, espère trouver de l'aide auprès de lui. Dalberg n'accepte pas même de faire représenter le second drame du fugitif, *Fiesco*. Pendant quelques semaines Schiller mène une vie misérable ; tout semble lui manquer. Fin novembre 1782 il se voit obligé d'accepter l'hospitalité que lui offre en Thuringe, à Bauerbach, Mme von Wolzogen, une de ses admiratrices de Stuttgart. Il lui faut contracter de nouvelles dettes ; des années durant ces obligations de jeunesse

pèseront cruellement sur lui. Il ne cesse de projeter des publications qui doivent lui rapporter des sommes importantes ; mais ses espoirs sont toujours trompés, et il lui faut souvent adresser à d'obligeants amis d'humiliantes demandes d'argent.

Il passe un hiver, presque toujours seul, à Bauerbach. Il en profite pour achever son troisième drame, *Louise Millerin*, et pour en commencer un quatrième, *Don Carlos*. En juillet 1783, il regagne Mannheim, où Dalberg, plus favorablement disposé que l'année précédente, signe avec lui un engagement d'un an : Schiller devra, au cours de cette année, fournir trois drames ; il recevra un traitement fixe de trois cents florins et le produit d'une représentation de chaque drame. Le jeune auteur se croit assuré d'une situation durable ; il ne doute pas de tripler, par des travaux littéraires, la somme qui lui est promise. Mais les déceptions succèdent aux déceptions ; il n'arrive pas à terminer son *Don Carlos* ; loin de s'enrichir, il s'endette un peu plus. Des difficultés s'élèvent entre lui et les acteurs du théâtre de Mannheim. L'engagement qui le liait à Dalberg n'est pas renouvelé en septembre 1784. Cependant ses créanciers l'assaillent de réclamations. Schiller fait en vain appel à son père ; il essaie de lancer une revue, la *Rheinische Thalia* ; le nombre des souscripteurs est insuffisant pour le tirer d'embarras. Il se voit dans une situation presque désespérée.

Or, en ce temps où il aurait besoin de pouvoir concentrer toutes les forces de son esprit sur son œuvre d'écrivain, il passe par une violente crise sentimentale. Jamais encore il n'a été dominé par la passion amoureuse ; il a eu quelques inclinations assez vives, par exemple pour la jeune Charlotte von Wolzogen, fille de sa bienfaitrice, ou pour Margarete Schwan, fille d'un libraire de Mannheim, ou encore pour l'une

des actrices de la troupe de Dalberg; mais, éconduit par elles, il s'est assez vite consolé des déceptions ressenties. Avec Charlotte von Kalb, dont il fait la connaissance en mai 1784, il en va tout autrement. Elle a plus de culture, d'expérience et de sensibilité que toutes les femmes qu'il a jusqu'alors rencontrées ; mal mariée, elle est malheureuse; elle souhaite d'échapper à un milieu médiocre et à une vie étroite. Entre Schiller et elle naît une rapide amitié, qui prend bientôt un caractère exalté et tendre, puis devient une passion envahissante ; ils en sont tous deux bouleversés et torturés. Ils ne cèdent pourtant pas à l'élan impérieux qui les jette l'un vers l'autre. Mais Schiller, après avoir exprimé en des vers ardents et douloureusement pessimistes la véhémence de ses sentiments et de ses regrets, comprend qu'il lui faut s'éloigner. Aussi bien a-t-il à Mannheim plus d'ennemis que d'amis. Il fuit cette ville, où il a éprouvé tant de désillusions, et se hâte vers la Saxe, où des amis inconnus se déclarent prêts à l'accueillir.

Le début de l'année 1785 est l'un des moments les plus sombres de sa vie. Il est dénué de tout ; et quelques-uns de ses admirateurs d'autrefois commencent à douter de son génie, car depuis plus d'un an il semble avoir cessé d'écrire. On sait que son *Don Carlos* n'avance guère. Pourtant ce drame inachevé vient de lui valoir une distinction à laquelle il attache beaucoup de prix. Grâce à Charlotte von Kalb, qui a d'assez nombreuses relations dans le monde des petites cours princières, il a pu, en décembre 1784, à Darmstadt, lire le premier acte de son œuvre nouvelle devant Karl August, duc de Saxe-Weimar, protecteur de Gœthe, de Wieland, de Herder. Et Karl August lui a accordé le titre de « conseiller » (*Rath*). Trois ans plus tard, quand Schiller se présentera en personne à Weimar, ce titre lui ouvrira quelques portes.

Pour l'instant il est impatient de quitter Mannheim. Il cherche refuge auprès de lointains admirateurs qui, quelques mois plus tôt, lui ont envoyé, avec leur propre portrait et de menus présents, une lettre pleine des louanges les mieux faites pour le toucher. Son attente cette fois ne sera pas déçue. Il va trouver en Christian Gottfried Körner un ami noble et sûr et le plus délicat des bienfaiteurs. Körner est un esprit prompt à l'enthousiasme et pourtant pondéré ; avec sa fiancée, Minna Stock, la sœur de cette dernière, Dora, et le fiancé de Dora, Ludwig Huber, il a formé une petite chapelle, où l'on professe une manière de culte pour l'auteur des *Brigands*. Il a quelque aisance ; il a fait de fortes études de droit et de philosophie ; il vient d'obtenir une place de conseiller juridique au consistoire protestant de Dresde. Il ne va pas seulement donner à Schiller l'aide matérielle dont ce dernier a un besoin pressant ; il va l'encourager au travail, partager ses préoccupations littéraires et esthétiques, l'aider à parfaire sa formation philosophique et rehausser la juste confiance que le poète a en lui-même par une critique à la fois intelligente et affectueuse.

Du mois d'avril 1785 au mois de juillet 1787, Schiller vit soit à Leipzig, soit à Dresde, soit dans les environs immédiats de l'une ou de l'autre de ces deux villes. Il y achève — assez lentement — son *Don Carlos* ; il écrit pour sa revue, la *Thalia*, quelques œuvres en prose, en particulier un roman, qui d'ailleurs demeure inachevé, *Der Geisterseher* (*Le Visionnaire*) ; il commence un drame en prose, *Der Menschenfeind* (Le Misanthrope), qu'il ne termine pas non plus. Il lit un grand nombre de livres d'histoire. Ces deux années néanmoins n'ajoutent qu'assez peu de chose à sa production. Il éprouve de plus en plus vivement le besoin de vivre dans un milieu littéraire, et c'est tout

naturellement vers Weimar qu'il tourne les yeux. Dans l'été de 1787, après une nouvelle aventure sentimentale qui avait failli aboutir à des fiançailles, mais dont il se dégage par un acte de clairvoyante volonté, il quitte Dresde et se rend à Weimar. Il y est attendu par Charlotte von Kalb, qui se propose de l'introduire à la cour et dans la société aristocratique, et qui a peut-être l'espoir, plus ou moins conscient, de devenir un jour sa femme.

A Weimar, Schiller ne rencontre ni le duc Karl August, qui vient de s'absenter pour plusieurs mois, ni Gœthe, qui voyage en Italie. Mais il est bien accueilli par Wieland et par Herder. On le présente à la cour. Il est reçu dans le salon de Mme de Stein, l'amie de Gœthe, et dans plusieurs autres maisons. Il fait la connaissance de quelques professeurs de l'Université d'Iéna et ne se montre pas rebelle à l'idée de devenir un jour leur collègue.

Au cours de l'hiver, il est présenté à Mme von Lengefeld, qui vit à Rudolstadt avec ses deux filles, Caroline et Charlotte; l'aînée est mariée, mais vit séparée de son mari et ne tardera pas à divorcer. Une amitié très vive et non dépourvue d'une certaine sentimentalité tendre unit bientôt le jeune poète et les deux sœurs. En 1788, Schiller passe une partie de l'été à Volkstädt, près de Rudolstadt, afin de pouvoir s'entretenir quotidiennement avec elles de poésie, d'art et de philosophie.

C'est chez l'aînée, Caroline, qu'il rencontre pour la première fois, le 7 septembre 1788, Gœthe, revenu naguère d'Italie. Caroline et sa sœur voudraient éveiller chez Gœthe des sentiments de sympathie et d'intérêt pour le poète qu'elles admirent et qu'elles aiment tant. Mais Gœthe demeure réservé et presque défiant à l'égard de ce jeune homme, en qui il ne voit encore que le créateur du tumultueux Karl Moor des *Brigands*.

Toutefois il s'emploie volontiers à faire donner à Schiller, qui vient justement de publier une volumineuse histoire du *Soulèvement des Pays-Bas*, une chaire d'histoire à l'Université d'Iéna. Bien que ce poste ne lui vaille aucun traitement, Schiller l'accepte avec plaisir, dans l'espoir d'un dédommagement prochain. Le 26 mai 1789, il fait sa première leçon, acclamé et fêté par des centaines d'étudiants.

Sûr désormais de l'avenir, il décide de fonder un foyer. Il se fiance avec la plus jeune des sœurs von Lengefeld, Lotte, en août 1789 et l'épouse en février 1790. La malheureuse Charlotte von Kalb, qui voit s'évanouir un rêve qu'elle avait vraisemblablement caressé pendant plusieurs années, ne peut cacher son irritation et sa jalousie. Elle rompt toutes relations avec Schiller. Elle lui pardonnera plus tard néanmoins ce qu'elle ne peut appeler une infidélité, puisque Schiller n'a jamais pris d'engagement à son égard; elle se réconciliera avec lui et les siens.

A tous les orages des dix dernières années succède une période d'apaisement et de sérénité. Schiller travaille quatorze heures par jour. Il prépare ses cours, entreprend une *Histoire de la Guerre de Trente ans*, médite déjà d'écrire un *Wallenstein*. Ce labeur excessif l'épuise. Au début de l'année 1791 une congestion pulmonaire le met à deux doigts de la mort. On le sauve pourtant; mais il ne recouvrera jamais une parfaite santé. La maladie, de surcroît, lui cause de nouveau d'assez graves embarras pécuniaires. Par bonheur pour lui, des admirateurs qui vivent au Danemark lui envoient une somme de mille thalers et s'engagent à lui verser une somme égale au cours des deux années suivantes. C'est pour remercier l'un d'eux, le duc Friedrich Christian von Holstein-Augustenburg, que Schiller écrira ses *Lettres sur l'éducation esthétique*.

Cinq ans après avoir quitté Dresde, il y revient, en

compagnie de Lotte. Il a une grande joie à revoir Körner. Il en a plus encore, en 1793, à retourner passer plusieurs mois dans sa petite patrie, le Wurtemberg. Le duc Karl Eugen feint d'ignorer la présence de l'ancien « déserteur »; il meurt d'ailleurs en octobre 1793, et Schiller peut, sans blesser aucune convenance, s'installer à Stuttgart même. C'est au cours de ce voyage que naît son premier enfant, Karl.

Depuis plusieurs années, Schiller semble négliger la poésie proprement dite. Il écrit des ouvrages historiques ou esthétiques; il se plonge dans l'étude de la philosophie de Kant. Il semble s'abandonner à un goût naturel pour la spéculation abstraite. Mais le moment approche où l'amitié de Gœthe va le ramener au drame et au lyrisme.

Des circonstances heureuses ont favorisé le rapprochement des deux hommes. On peut dire toutefois que Schiller a beaucoup aidé le hasard. En 1794, avec les deux frères von Humboldt et le philosophe Fichte, il fonde une importante revue littéraire, *die Horen* (*les Heures*). Dans une lettre respectueuse, il sollicite la collaboration de Gœthe. Celui-ci qui, depuis son retour d'Italie, a le sentiment d'un isolement grandissant, accueille volontiers ces ouvertures d'un cadet dont le renom commence presque à obscurcir le sien. Quelques entretiens que les deux hommes ont, vers ce temps à Iéna, mettent en relief une certaine communauté d'idées, surtout dans leur façon de concevoir le beau et la nature de l'œuvre d'art. Schiller alors brusque les choses : le 23 août 1794, il adresse à Gœthe une lettre qui, sans contenir un seul mot de flatterie, cause pourtant au destinataire une satisfaction profonde. Dans ces pages, aujourd'hui célèbres, Schiller analyse le génie de Gœthe, décrit ses procédés de création et retrace son développement passé, tel du moins qu'il se le représente. Gœthe est frappé par la justesse, la pé-

nétration et l'admirable intelligence de cette sorte d'étude critique ; il voit définies en formules merveilleusement denses et nettes des idées ou des tendances qu'il sent présentes en lui, mais auxquelles il n'a jamais essayé de donner lui-même une expression abstraite. Personne, pas même Herder, ne l'a jamais si bien compris. Repousser l'alliance intellectuelle qui s'offre à lui serait, de toute évidence, une faute. Gœthe ne se contente pas de remercier Schiller ; il l'invite à venir passer quinze jours dans sa maison de Weimar, afin de pouvoir examiner avec lui, en de longues conversations, les théories esthétiques et même scientifiques dont ils ont l'un et l'autre l'esprit tout occupé et les projets littéraires que chacun d'eux a pu former. C'est des entretiens poursuivis durant cette quinzaine (septembre 1794) que date l'amitié des deux poètes.

Ce rapprochement provoque un renouveau de leur production poétique. Schiller qui, depuis plusieurs années, n'avait guère écrit que des ouvrages d'histoire ou des traités d'esthétique, publie chaque année, jusqu'en 1800, une sorte de revue poétique, un *Almanach des Muses*, où paraissent la plupart de ses poèmes philosophiques et de ses ballades. Il n'est pour ainsi dire pas une de ses poésies qu'il ne soumette à Gœthe avant de la publier ; inversement, Gœthe le tient au courant de tout ce qu'il entreprend et sollicite ses avis avec une affectueuse simplicité. En 1796 les deux poètes publient en commun une série d'épigrammes, les *Xénies*, par lesquelles ils proclament leur communauté artistique et leur opposition raisonnée à diverses tendances littéraires de leur temps.

Mais c'est surtout vers le théâtre que Schiller se tourne désormais. Il avait parfois douté, au temps où il écrivait *Don Carlos*, de ses dons de dramaturge. Les encouragements de Gœthe lui rendent une pleine confiance en lui-même. Il commence en 1796 un drame,

Wallenstein, qu'il achève deux ans plus tard, et dont les diverses parties sont représentées sur la scène de Weimar, soit à la fin de l'année 1798, soit dans les premiers mois de 1799.

En décembre 1799, Schiller, qui avait depuis assez longtemps cessé de faire des cours à l'Université d'Iéna, quitte cette dernière ville et vient s'installer à Weimar. Il apporte avec lui le manuscrit d'un drame commencé à Iéna et qu'on représentera quelques mois plus tard, en juin 1800, à Weimar, *Marie Stuart*. En 1801 il termine sa *Pucelle d'Orléans*, au début de 1803 sa *Fiancée de Messine*, au début de 1804 son *Guillaume Tell*. Cette même année, il commence un *Démétrius*; mais il ne pourra pas le terminer; la mort l'enlève le 9 mai 1805.

Ses dernières années avaient été paisibles et laborieuses. Il était à peu près sorti de la gêne qui avait si longtemps assombri sa vie. Il était devenu en 1797 propriétaire d'une petite maison à Iéna et en 1802 en avait acquis une autre à Weimar. En 1802 le duc de Saxe-Weimar avait obtenu pour lui, de l'Empereur, des lettres de noblesse héréditaire. Il menait, auprès de sa femme et de ses quatre enfants, une vie modeste, mais pleine de douceur et d'affection. Toutefois, depuis la maladie qui, en 1791, l'avait obligé à garder la chambre pendant des mois, il se portait mal. Il ne savait d'ailleurs pas ménager ses forces. Son travail était fréquemment interrompu par des accès de fièvre, des quintes de toux, des spasmes. A partir du milieu de l'année 1804, sa faiblesse était allée croissant de mois en mois. Cette défaillance précoce de ses forces physiques avait sans doute pour cause lointaine la vie de misères et de privations qu'il avait menée entre sa vingtième et sa trentième année. Son corps était littéralement usé. A l'autopsie, le médecin constata que les organes essentiels du corps n'étaient plus

que ruine; les poumons étaient presque entièrement ravagés.

Ses forces intellectuelles, au contraire, n'avaient reçu aucune atteinte. Il disparaissait au temps de sa pleine maîtrise. La certitude d'avoir conquis, parmi les écrivains allemands, le rang qu'il estimait devoir être le sien lui avait donné, en ses dernières années, un air de grandeur sereine qui a frappé tous ses contemporains. Vingt ans durant et davantage, il lui avait fallu déployer une énergie obstinée, tendre passionnéments tous les ressorts de sa volonté. Mais, à partir du jour où il s'était vu traiter par Gœthe en égal et en ami, il avait eu conscience d'une victoire remportée sur un destin jusqu'alors hostile. Il sentait qu'il était devenu, comme il l'avait toujours souhaité, un des guides intellectuels de la nation allemande. Il affrontait avec joie les tâches que comportait ce rôle de chef. Il était soutenu par une noblesse intérieure qui rayonnait de toute sa personne. Gœthe, dans son *Épilogue au « Chant de la Cloche »*, lui a rendu un célèbre témoignage d'admiration et d'affection. Mais il n'a peut-être rien dit de plus significatif sur le compte de son ami disparu, que ces mots très simples, rapportés par Eckermann (18 janvier 1825) : « Chaque semaine on trouvait en lui un homme nouveau, un homme plus accompli; chaque fois que je le revoyais, il m'apparaissait que dans ses lectures, dans ses connaissances, dans son jugement, il n'avait cessé de progresser. »

CHAPITRE II

LES BRIGANDS (1781)

Bien que séparé du monde, comme il le dit lui-même, par des « barreaux de fer », au temps de son séjour à l'Académie militaire, le jeune Schiller n'hésite pas à s'ériger en juge de la société de son temps ; il en veut dénoncer les maux et, s'il le peut, les guérir ; il est prêt à porter le fer rouge dans toutes les plaies. Et, en même temps, il entreprend de prêcher à ses contemporains la justice, l'amour de l'humanité, l'ennoblissement moral. Dans son imagination vices et vertus prennent forme concrète, deviennent des êtres vivants, qui s'affrontent, se combattent, causent mutuellement leur perte, mais qui, avant de succomber, ont le temps de confesser ou leur indignité ou leurs erreurs. Le drame des *Brigands*, que Schiller achève durant l'hiver de 1780 à 1781, le dernier de son séjour à l'Académie militaire, est une accusation dressée contre la perversion morale de la société, en même temps qu'un acte de foi dans la bonté naturelle de l'homme. Et le jeune écrivain proclame avec tant d'ardente sincérité ses indignations ou ses enthousiastes certitudes que le public croit entendre la voix de la conscience universelle.

Il a l'illusion de puiser ses exemples dans la vie ; sa source pourtant est toute littéraire. Un camarade lui a fait lire, dans une revue locale, une nouvelle attendrissante du plus fameux écrivain de la Souabe, Schubart : l'œuvre est intitulée *Contribution à l'histoire du*

cœur humain, et l'auteur lui-même a exprimé le souhait qu'un « génie » pût y trouver la matière d'une comédie ou d'un roman. Schiller, à dix-huit ans, décide d'être ce génie. Il réussit à mener son dessein à bonne fin, au milieu de difficultés quotidiennes, grâce à cette énergie enthousiaste, inspirée, qui le soutiendra à travers toute sa vie d'écrivain.

L'historiette contée par Schubart était assez banale. Un père a deux fils; l'un, Karl, est léger et faible, mais généreux de cœur; l'autre, Wilhelm, mène une vie rangée, mais il est hypocrite et calculateur. Wilhelm, par de savantes calomnies, réussit à faire chasser Karl de la maison paternelle. Après avoir mené pendant quelque temps la vie de soldat, ce dernier se fait valet de ferme dans les environs du château paternel; un hasard heureux lui permet un jour de secourir, dans la forêt, un voyageur attaqué par des bandits masqués et de lui sauver la vie; or ce voyageur, c'est son propre père. On découvre que les brigands avaient été apostés par Wilhelm, impatient de s'emparer des biens paternels. Le fils méconnu rentre en grâce auprès du père, qui bannit de sa présence le fils criminel.

A cette intrigue médiocre, qui ne faisait que frôler le tragique, Schiller donne aussitôt une sombre grandeur. Caractères, sentiments, situations, tout est poussé aux extrêmes. Nourri de Shakespeare, Schiller se représente les trois personnages de ce drame de famille sous les traits d'un Lear, d'un Iago, d'un Hamlet. Il leur adjoint un personnage féminin : car l'amour doit avoir une place dans ce drame : si le traître n'était mû que par de bas intérêts matériels, ce ne serait qu'un coquin vulgaire; il faut qu'il apparaisse capable de comprendre et d'éprouver lui-même par instants le plus naturel et le plus fort des sentiments humains : il sera donc, en amour, le rival de son frère et lui dis-

putera Amalia. Schiller regrette le dénouement doucereux de Schubart; entre les géants qu'il imagine le conflit ne peut aboutir qu'à la ruine et à la mort. Ses personnages d'ailleurs ne seront pas seulement victimes de leurs passions et de leurs fautes; la société sera pour une grande part responsable de leur infortune.

C'est l'organisation sociale — et même politique — qui joue ici le rôle du destin. La morale hypocrite et basse des gens en place favorise les menées des hommes pervers; elle entraîne quelquefois les cœurs vertueux à douter d'eux-mêmes et de leur devoir. La société est construite sur le mensonge; les ministres des princes sont des intrigants, les juges des prévaricateurs, les prêtres des hypocrites. L'innocence, partout menacée, ne sait comment se défendre et se laisse elle-même entraîner à de déplorables égarements. Mais s'il est vrai que le destin ne soit mauvais que parce que la société est mal faite, ne peut-on corriger des erreurs tout humaines? Il suffirait aux hommes, pour être heureux, et pour répandre autour d'eux le bonheur, d'écouter la raison.

Malheureusement, pense le jeune Schiller, il est des êtres qui se refusent délibérément à écouter les conseils de la raison. Elle se fait entendre en chacun de nous. La raison, c'est l'expression consciente et claire de sentiments qui sont naturels à tout cœur humain, celui de la beauté, celui de la vérité, celui de la justice, celui de l'amour du prochain; c'est la voix même de la nature dans l'homme. Mais, de même qu'il y a dans les jardins et dans les champs des arbres difformes ou stériles et des plantes vénéneuses, il y a, parmi les hommes, des êtres qui naissent avec des instincts pervers. Ce sont des monstres; ils ne l'ignorent pas eux-mêmes; car ils savent ce que commande la raison; ils ont parfois des entraînements passagers vers

le bien, comme les honnêtes gens en ont à l'occasion vers le mal. En définitive pourtant ils s'appliquent surtout à satisfaire leurs passions égoïstes, aux dépens de ceux qui les entourent. Dans la vie de société, la vertu — c'est-à-dire la raison — n'est que trop souvent trahie et ruinée par le vice, caricature consciente de la raison.

C'est ce que veut prouver le drame des *Brigands*. Des êtres bons et nobles, dont le caractère n'est assurément pas sans faiblesses, mais qui brûlent de témoigner à leurs semblables l'amour dont leur cœur est empli, sont dupés, trahis, poussés à leur perte par un criminel, que sa propre méchanceté emplit de délectation. Le vieux Moor, son fils aîné, Karl, et la fiancée de ce dernier, Amalia, ne sont pendant de longs mois que les jouets de Franz, le fils cadet ; un jour vient pourtant où le vice, trop longtemps triomphant, reçoit son juste châtiment. Mais, dans le désespoir où l'ont plongé les machinations de son frère et dans sa révolte contre un sort immérité, Karl, homme aux passions démesurées, s'est lui-même laissé aller à des actes de monstrueux arbitraire qui mettent en danger l'ordre social : il a racolé une bande de brigands, et prétendu réparer, avec l'aide de ces affranchis, les injustices et les cruautés dont étaient victimes les pauvres et les faibles. Mais il n'a pu faire la guerre aux tyrans qu'en faisant souffrir des innocents; certains de ses compagnons ont commis des forfaits sans excuse; il a lui-même, en prétendant remédier à des lois imparfaites, causé plus d'iniquités et de crimes qu'il n'en voulait empêcher. Il reconnaît son erreur et va se livrer à la justice des hommes. Mais ce chef de brigands n'est en définitive qu'une victime; il était né pour la grandeur morale et l'héroïsme; ce sont les intrigues d'un méchant qui l'ont engagé dans une voie de perdition.

Cette lutte d'une âme noble, mais excessive en ses passions, contre un traître négateur et consciemment pervers, se déroule au cours d'événements où Schiller a accumulé les invraisemblances avec une allègre ingénuité Les honnêtes gens du drame donnent avec complaisance dans tous les pièges qui leur sont tendus. Le vieux Moor, inactif et crédule, accepte sans les vérifier les calomnies dont Franz accable son frère absent. Le désespoir le ronge; il dépérit; un jour vient où on le croit mort; en fait, il est seulement tombé en léthargie. Franz, après des funérailles simulées, le fait jeter dans une tour isolée, où il veut le laisser mourir de faim. Trois mois durant, l'agonisant demeure enfermé dans cette prison sombre et froide: un serviteur pitoyable lui apporte quelques vivres la nuit, en cachette de Franz. C'est là que Karl, par un hasard miraculeux, le découvre, à minuit, au milieu d'une forêt, au moment où, assiégé de pensées sombres, ce brigand héroïque vient de refaire à sa façon le monologue d'Hamlet. Il y a bien du mélodrame dans cette œuvre juvénile.

Mais les personnages ont une éloquence passionnée qui donne de la vie aux situations les plus arbitraires. Ces personnages sont tout imaginaires; mais Schiller leur prête ses propres dons de dialecticien et les anime de ses passions. Franz Moor est un virtuose de l'analyse psychologique; il ne procède pas, il est vrai, comme ces héros du théâtre classique français qui, déclare le jeune Schiller avec un mépris assez hautain, dissertent en professeurs sur leurs propres sentiments; il ne tient pas toujours des discours savamment ordonnés; il se répand souvent en explosions sentimentales, en exclamations, en aphorismes, en malédictions. Mais rien ne lui échappe de ce qui s'agite en son âme tourmentée. C'est un criminel raisonneur. On l'entend, à la première scène du drame, définir ses desseins perfides

et s'excuser devant sa conscience d'une entreprise qu'il sait condamnable. Cadet de famille, il est menacé d'une vie de pauvreté; laid et presque difforme, il sait que son aspect seul éloigne la sympathie. Il veut corriger l'œuvre du destin. Qui pourrait l'en empêcher? Tous les hommes ont le droit de chercher leur avantage; c'est entre eux une lutte où triomphe le plus fort : « Nos lois, ce sont les limites de notre force ». On objectera que les hommes ont conclu entre eux certains pactes, qui ont pour objet de substituer la bonne foi à la violence. Naïf qui se laisse intimider par cet épouvantail. Honneur, conscience, ce ne sont là que des mots; il est bon de s'en servir, pour tenir la canaille en tutelle; il ne faut pas se laisser entraver par eux. Après s'être prouvé à lui-même que les hommes vraiment forts ne se laissent lier par aucune convention, il conclut, avec la sérénité d'un homme qui a bien su peser le pour et le contre : « Hardi donc! à l'œuvre, et hardiment! Je veux extirper tout ce qui autour de moi fait obstacle à ce que je devienne le maître. »

Quoi qu'il entreprenne, qu'il s'ingénie à désespérer son père, ou à circonvenir Amalia, la fiancée de son frère, dont il voudrait faire sa femme, ou encore à préparer le guet-apens dans lequel il espère voir périr son frère Karl, subitement apparu au château familial, Franz est le commentateur attentif et subtil de ses propres pensées et de ses propres actes Il proclame lui-même, avec un cynisme fanfaron, sa propre indignité morale : « A la conscience, cette moraliste hypocondriaque et goutteuse, ... je n'accorderai jamais audience. » La psychologie de Schiller est encore assez simplificatrice : il n'imagine pas qu'un criminel puisse essayer de se dissimuler à lui-même la bassesse de sa conduite et se payer de bonnes raisons; il croit que tous les hommes, méchants ou bons, s'accordent

sur la valeur universelle et éternelle de la morale et que, s'ils se soustraient parfois à ses commandements, c'est avec le sentiment très clair de leur propre infamie.

La conscience morale est innée chez l'homme. Elle se confond avec le sentiment religieux. Si Franz croit pouvoir mépriser son autorité, c'est parce qu'il fait profession d'impiété. Mais la religion et la morale auront leur revanche. De même que lady Macbeth, après son forfait, est torturée par le remords, de même Franz Moor, au dernier acte, apparaît angoissé par le pressentiment et la crainte d'une éternelle expiation. Dans un moment d'hallucination, il se voit à l'heure du Jugement Dernier, prosterné devant les arbitres de son destin, écoutant leur arrêt : seul entre tous les pécheurs de l'univers, il est rejeté dans l'abîme. Mais cette vision, que Schiller aurait voulu effrayante, et où il a prodigué les éclairs, les grondements du tonnerre et les rugissements de l'ouragan, prouve moins le trouble intérieur de Franz que ses dons de rhéteur et d'argumentateur. Après avoir abondamment décrit l'horreur dont il prétend avoir été saisi, Franz retrouve tout son calme pour développer les arguments des incroyants de son temps. Il est l'avocat de la négation ; il se complaît dans une sorte de scolastique de l'impiété.

Le héros du drame, Karl Moor, est non moins expert à assembler des arguments, à les filer, à les ordonner en un plaidoyer éloquent. Karl d'ailleurs est le plus souvent l'interprète du jeune Schiller lui-même. C'est par sa bouche que Schiller tonne contre les énervés et les castrats d'un siècle dégénéré, où, au lieu d'imiter les héros de Plutarque, on se contente de faire sur leur biographie des commentaires érudits. C'est Karl qui est chargé d'exprimer l'amour que Schiller ressent pour cette humanité qui pourrait, si elle le voulait, ne

former à travers tout l'univers qu'une seule famille et vivre dans la paix, sous la protection du Père commun. En février 1785, dans une de ses premières lettres à Körner, Schiller, pour attester la pureté de son cœur et la noblesse de ses sentiments, invoquera, comme répondant auprès de son nouvel ami, « Karl Moor sur les bords du Danube » (acte III, scène II); c'est dire que dans la scène à laquelle il renvoie Körner il a mis le meilleur de lui-même. Karl Moor connaît son Plutarque et l'histoire de l'antiquité aussi bien que les jeunes latinistes de l'Académie militaire de Stuttgart. Il use du vocabulaire métaphysique, cherché, parfois forcené, que Schiller, à vingt ans, aimait à employer dans le cercle de ses camarades; il est, dans une même tirade, élégiaque et trivial, obscène et sublime. Les invectives, les sarcasmes, les adjurations se pressent sur ses lèvres éloquentes. C'est un moraliste impétueux, qui emploie tour à tour la satire, la prière, l'ironie, l'indignation, pour secouer l'apathie de ses contemporains et réveiller en eux les grandes passions ennoblissantes. Schiller le représente comme un redresseur de torts : Karl punit de ses propres mains le hobereau qui pressure ses paysans, le ministre qui monnaie son influence, l'avocat qui trompe les juges. Mais dans le drame, ce n'est pas l'homme d'action qu'on voit paraître, c'est l'orateur.

C'est par amour des hommes que Karl Moor se montre impitoyable justicier. Il a le cœur sensible et bon. Disciple des philosophes eudémonistes, il sait que c'est en travaillant au bonheur de ses semblables que l'individu s'assure à lui-même la plus haute félicité. Il veut que tous les membres d'une communauté humaine puissent avoir également part aux biens que la nature, généreuse et pacifique, dispense à tous sans compter et n'aient d'autre souci que de travailler à leur propre ennoblissement. Mais on ne peut atteindre

à cet idéal sans refondre l'État : les citoyens vertueux sont assurément le grand nombre; mais partout des tyrans insidieux ou brutaux ont su fausser les lois à leur profit; il faut mettre fin à un régime de privilèges et d'iniquité, il faut fonder dans la liberté une république de héros.

C'est à son propre siècle que Schiller dicte ainsi, par la bouche de Karl Moor, le devoir à accomplir. Les tyrans dont il parle, ce ne sont pas d'imaginaires princes du seizième siècle, comme de prudents directeurs de théâtre s'efforceront bientôt de le faire croire au public, en faisant représenter les *Brigands* au milieu de décors et dans des costumes semblables à ceux de *Goetz von Berlichingen*; ce sont des contemporains de Karl Eugen, duc de Wurtemberg et protecteur de Schiller. Le poète débutant ne ruse pas avec les puissants du jour; il traite du gouvernement des hommes et du fondement des États en penseur assuré de détenir la vérité et en apôtre impatient d'entraîner à l'action une génération trop passive. Schiller, à vingt ans, n'écrit pas seulement pour conquérir le renom d'un poète; il veut guider, persuader, enflammer ses lecteurs; il veut agir sur son temps, être l'un des « instituteurs » de la nation allemande. Il se sent déjà des responsabilités de chef moral, il les assume avec la tranquille fierté d'un homme né pour établir son autorité sur les esprits.

Pourtant il ne prend pas à son compte toutes les opinions qu'il prête à Karl Moor. Car, s'il y a en lui un doctrinaire qui brûle de répandre par le monde ses idées philosophiques et politiques, il est déjà trop bon dramaturge pour s'identifier entièrement avec une des créatures de son imagination. Karl Moor est un Schiller qui n'a pas su se discipliner; il pousse jusqu'à l'extrême, jusqu'à la déformation, jusqu'à l'inhumanité, les passions nobles et bonnes qui, mieux diri-

gées, eussent pu faire de lui un homme exemplaire. Schiller s'est libéré et épuré lui-même en prêtant à Karl Moor tout ce qu'il y avait en son âme bouillonnante d'excessif et de démesuré. Quand, au premier acte des *Brigands*, Karl Moor maudit la loi, camisole de force de la liberté, il ne fait sans doute que répéter des propos que Schiller lui-même avait dû tenir plus d'une fois à ses camarades de l'Académie militaire. Mais tout le reste du drame constitue une sorte de vérification expérimentale de cette affirmation liminaire et aboutit à une conclusion bien différente : Karl Moor en vient à confesser que les lois sont nécessaires et que quiconque prétend les ignorer ébranle les fondements mêmes de la société. Schiller oppose ici sa jeune sagesse à la déraison de Karl Moor. Mais si le long débat institué tout au long des *Brigands* aboutit à reconnaître l'autorité de l'État, du moins Schiller veut-il que cet État soit fondé sur la justice et la liberté; ce doit être une république où personne ne songe à entreprendre sur l'indépendance du voisin et où chaque citoyen puisse satisfaire l'élan naturel qui le porte à goûter le bonheur.

Tant que les personnages du drame sont les avocats de leur propre cause ou d'une doctrine chère à Schiller, ils peuvent ou agacer le lecteur à force de rhétorique, ou l'enthousiasmer à force d'éloquence, mais ils ne sont jamais indifférents. Quand ils ne doivent être, dans la pensée de Schiller. que des êtres de sentiment, ils deviennent vite artificiels et froids. Le vieux Moor, père de Franz et de Karl, Amalia, fiancée de ce dernier, ne sont que des figures de convention. Les situations où ils se trouvent impliqués ont parfois une sorte de grandeur farouche; mais les caractères eux-mêmes manquent de vie et de vraisemblance. Schiller paraît avoir été assez embarrassé par le rôle de femme qu'il avait décidé d'introduire dans le

drame. Jamais encore il n'avait vécu dans la compagnie de femmes cultivées. Il lui fallait imaginer de toutes pièces le personnage d'Amalia. Il a eu beau lui prêter ici ou là une sentimentalité assez exaltée; cette amante a une énergie et une autorité toutes masculines. Il n'y a d'ailleurs aucun lien véritable entre elle et son fiancé; elle n'inspire presque aucun des actes de Karl Moor; elle est si peu mêlée à sa vie qu'il ne fait presque aucune allusion à elle au temps de sa vie aventureuse.

On ne peut dire que Schiller ait présenté dans son premier drame des personnages nettement individualisés. Et pourtant les *Brigands* ont été accueillis par le public avec des acclamations, des larmes, du délire. C'est que ce débutant a des dons évidents d'homme de théâtre; il sait imaginer à chaque instant des situations pathétiques et tenir le spectateur en haleine. Et surtout il use d'une langue vivante, ardente et imagée, où l'on ne rencontre, à vrai dire, que trop de boursouflure et d'emphase, de sublime affecté et de brutalité concertée, mais qui a ce mérite singulier de toujours dire quelque chose. Cet auteur trop abondant en paroles ne s'abandonne jamais au verbiage. Même quand l'expression tombe, à force de recherche, dans le mauvais goût, la pensée est nette et même vigoureuse. La langue des *Brigands* d'ailleurs est riche en traits frappants, en formules heureuses qui, à peine lus, se gravent dans la mémoire. On ne peut en contester la force, la plénitude et par moments la beauté virile et ferme. On s'irrite quelquefois contre le ton déclamatoire de l'auteur, mais on le lit. Les contemporains, habitués à l'étalage de force tumultueuse et d'étrangeté verbale où se complaisaient les poètes du *Sturm und Drang*, n'étaient pas choqués par ce qu'il y avait de forcé dans la phraséologie des *Brigands*. Ils trouvaient assurément ce langage beaucoup plus natu-

rel et beaucoup plus vraisemblable que celui d'un Klinger. La sincérité de Schiller leur faisait oublier les outrances de son style ou même les leur rendait chères. A peine publié et représenté, son drame lui conquit des amis et des admirateurs innombrables.

Mais il lui valut aussi l'inimitié du duc de Wurtemberg. C'est le commencement de la gloire de Schiller, mais aussi celui de ses malheurs.

CHAPITRE III

L'ANTHOLOGIE (1782) PREMIERS ESSAIS EN PROSE

Durant son séjour à l'Académie militaire et dans l'année qui avait suivi sa nomination au grade de « médecin de régiment », Schiller avait composé un assez grand nombre de poésies lyriques. Il en fait paraître une cinquantaine dans un recueil, qu'il intitule *Anthologie pour l'année 1782*; quelques-uns de ses amis avaient collaboré à cet almanach poétique, mais son apport personnel était de beaucoup le plus important. Il a l'ambition évidente de se classer au premier rang des poètes souabes.

Ces poèmes de début sont, en partie au moins, ceux d'un philosophe et d'un moraliste qui veut se guinder aux plus hautes régions de la pensée. Schiller toutefois ne traite guère que de nobles lieux communs. Même si l'on ne savait, par des témoignages précis, qu'il a été l'un des meilleurs élèves du professeur qui, à l'Académie militaire, enseignait la littérature et la philosophie, on le devinerait à lire ses poèmes de jeunesse : ce ne sont, assez souvent encore, que de brillants exercices de rhétorique et de dialectique.

Schiller est encore à l'âge où l'on imite un peu indistinctement les écrivains en renom. Il révère Klopstock, chantre de l'amour divin et des aspirations supraterrestres; mais il aime aussi Wieland, poète plus sceptique et que préoccupent les choses de ce monde. L'un et l'autre lui servent à l'occasion de mo-

dèles. Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls aînés dont il essaie de s'assimiler la manière.

Les poésies que l'on peut appeler klopstockiennes sont des méditations assez grandiloquentes sur la grandeur de Dieu, l'immensité de la création et la petitesse de l'homme. Le principal souci de Schiller est de trouver des expressions égales à l'objet qu'il chante ; il les veut puissantes, voire monumentales. Il fait preuve dans ce travail de style d'une grande virtuosité. Mais rien n'est plus lassant que la sublimité voulue. Schiller recherche de façon continue le trait, la pointe, l'antithèse, l'image, la comparaison ; il démontre, il argumente; mais il n'a ni la tendresse, ni la ferveur de Klopstock; l'émotion lui manque.

Outre ces méditations ambitieuses, l'*Anthologie* apporte les premières poésies d'amour de Schiller. Il a vingt-deux ans, une nature impétueuse, une sensibilité vive. Aura-t-il la spontanéité et la simplicité de Gœthe qui, dix ans plus tôt, a exprimé ses élans de passion, ses joies, ses regrets, de façon si directe et si vivante que le lyrisme allemand en a été renouvelé? Il s'en faut de beaucoup. Schiller, amoureux, construit encore des dissertations philosophiques. Il ne chante pas le désir satisfait; il en prouve la légitimité par des arguments scientifiques et métaphysiques. Il n'a, à vrai dire, pas encore connu la passion véritable. La Laura à qui il dédie des strophes éloquentes est une veuve, mère de plusieurs enfants, qui n'est ni très belle ni très jeune, et vers qui ne l'attire qu'une griserie passagère. Il ne lui adresse pas d'adjurations passionnées; il entreprend de lui démontrer, en termes imagés, que l'amour des cœurs n'est qu'un cas particulier de l'attraction universelle. Les planètes tournent éternellement autour du soleil comme autour d'un être infiniment cher, dont rien ne peut les séparer; partout dans l'univers les corps s'élancent vers les corps, en

un mouvement régulier qui résulte visiblement d'un plan et crée des systèmes stellaires. C'est l'amour qui, dans le monde entier, maintient la cohésion et l'harmonie. Laura ne fait donc que se soumettre à l'ordre divin quand, les joues couvertes d'une pourpre enflammée, elle se jette dans les bras de son amant et le couvre de baisers. L'amour trouve dans la doctrine de Newton sa justification philosophique.

Fort de ces considérations scientifiques, Schiller n'hésite pas à dépeindre, ici ou là, l'amour sous des couleurs que Klopstock eût assurément trouvé bien crues. Avec une certaine complaisance, il proclame que son sang bat sauvagement dans ses artères enfiévrées quand il tient dans ses bras la bien-aimée gémissante de volupté. C'est le disciple de Wieland qui tout à coup se trahit dans ces hardiesses juvéniles. Mais à qui voudrait lui reprocher ces traits trop réalistes, le jeune Schiller répondrait par des considérations de physique universelle. Un an plus tôt, dans la dissertation qui devait lui donner le droit d'exercer la médecine, il avait démontré que la « nature animale » de l'homme entretient avec sa « nature spirituelle » les rapports les plus étroits. Ce n'était donc pas s'abandonner à la licence que de parler d' « étreintes embrasées » (*in vereinter Glut*), c'était seulement donner à comprendre que deux âmes venaient de se confondre dans une union parfaite. Ce sont d'ailleurs des félicités de l'ordre cosmique que goûte l'amant auprès de la bien-aimée : il baigne dans l'éther, il entend les harpes du paradis, il voit les pôles de l'univers se mouvoir autour de lui. Schiller n'imagine pas que l'on puisse aimer sans communier avec toute la création et presser le monde entier sur son sein.

Dans ces plaidoyers philosophiques Schiller met en œuvre tous les procédés de la rhétorique traditionnelle : apostrophes, questions, répétitions oratoires,

énumérations. Il cherche à dissimuler sous des métaphores éclatantes l'abstraction de sa pensée. Il n'y réussit pas toujours. Mais parfois quelques beaux vers, fermes et colorés, font prévoir la maîtrise future. Telle strophe du *Triomphe de l'amour* annonce déjà *les Dieux de la Grèce*; mais là Schiller n'est pas parti de l'idée abstraite; il s'est représenté avec vivacité l'image de quelque divinité antique et a trouvé, pour exprimer à la fois le tableau concret qu'il imaginait et la signification qu'il entendait lui donner, des mots justes et graves, harmonieux et simples.

On trouve d'ailleurs, dans l'*Anthologie*, à côté des poèmes à prétentions philosophiques ou à tendances didactiques, deux ou trois douzaines de poésies plus familières, parfois humoristiques, qui prouvent que Schiller, à ce moment de sa vie, s'essayait un peu dans toutes les variétés du lyrisme et qu'il n'était même pas dépourvu d'un certain sens du comique. Il écrit déjà des ballades, il ne recule pas devant la satire politique. Il se hasarde même à composer, sur un sujet mythologique, un livret d'opérette, *Sémélé*. Cette dernière œuvre, pour laquelle il a montré lui-même, par la suite, une assez grande sévérité, atteste à tout le moins que Schiller sait déjà, à vingt-deux ans, manier avec habileté le vers ïambique de cinq pieds, qui depuis peu est devenu le vers classique des dramaturges allemands. C'est un drame d'une contexture et d'une psychologie assez élémentaires : il conte la vengeance exercée par Junon contre l'une des mortelles aimées de son époux Jupiter; on n'y observe ni développement des caractères, ni crise morale; mais le dialogue, bien ordonné, est conduit dans une langue ferme, dont le ton, sous la plume de l'auteur des *Brigands*, frappe par sa mesure et sa dignité. Cet essai a pu aider Schiller à prendre conscience de ses dons de poète dramatique.

L'*Anthologie* n'eut auprès du public qu'un maigre

succès. Mais, malgré ses faiblesses évidentes, ce recueil est précieux pour qui veut étudier la formation du poète. Schiller, tout bouillonnant d'idées et de sentiments, un peu enivré de sa facilité juvénile, se complaît encore à des exercices de virtuosité et ne se montre pas toujours très exigeant pour lui-même. Mais ses vers ont de la force, du nombre, de l'harmonie. Et il parle déjà avec l'autorité d'un homme qui se sent appelé à conseiller, à former, à diriger ses contemporains. Il se regarde comme le porteur élu d'un message de beauté et de noblesse morale. Il a en lui-même et en sa mission une foi ardente. Ce qui lui fait défaut, c'est une pensée vraiment originale. Il ne prêche encore qu'une philosophie apprise. Mais il ne va pas tarder à sentir l'insuffisance de sa préparation philosophique et il va s'efforcer de refaire, tout seul, sa propre éducation.

*
* *

En cette même année 1782 Schiller fait ses débuts de critique et de conteur. Ses essais paraissent dans une revue littéraire qu'il fonde à ce moment, avec deux de ses anciens maîtres de l'Académie militaire, le *Wirtembergisches Repertorium der Litteratur*.

Il se montre assez sévère à l'égard des auteurs souabes de son temps. Mais il ne s'épargne pas lui-même : en deux articles anonymes il n'hésite pas à blâmer certaines outrances des *Brigands* ou de l'*Anthologie*.

Il publie en même temps des œuvres brèves d'un caractère assez nouveau. L'une est un dialogue philosophique intitulé *La promenade sous les tilleuls*. Le jeune moraliste y affecte une grande autorité, mais n'apporte pas encore, il faut bien en convenir, d'idées fort neuves. Il met face à face deux amis de tempérament opposé, dont l'un, optimiste déterminé, ne veut voir dans la nature que ses aspects souriants, tandis

que l'autre est uniquement frappé par la désagrégation fatale et la décrépitude de tout ce qui vit. Ce contraste est exposé en expressions très colorées, d'un goût parfois contestable, mais toujours faites pour frapper l'attention du lecteur. La discussion, un peu factice, n'aboutit d'ailleurs à aucune conclusion positive.

Dans un récit qui porte ce titre : *Une action généreuse, histoire contemporaine*, Schiller se donne l'attitude d'un simple chroniqueur : il rapporte en effet une sorte de drame de famille qui lui a été conté par Mme von Wolzogen. Toutefois c'est déjà en grande partie une œuvre d'imagination : s'il n'a pas inventé les événements eux-mêmes, il a décrit à sa manière les sentiments des personnages. Deux frères, épris d'une même femme, prient cette dernière de faire un choix entre eux ; elle ne peut s'y décider ; le plus jeune alors décide de s'effacer et part pour un pays lointain ; l'aîné épouse la jeune femme, mais elle meurt au bout d'un an en avouant que c'est l'absent qu'elle aimait. Schiller a conté cette aventure sentimentale avec une simplicité et une rapidité qui méritent d'être louées. Il n'a pas su pourtant individualiser ses personnages ; les deux frères, également passionnés, également prêts à se sacrifier, sont proprement indiscernables.

Schiller se manifeste aussi dans cette revue comme théoricien du drame. Dans une dissertation intitulée *Du théâtre allemand contemporain*, il exprime ses idées sur la tâche et le rôle du poète dramatique. Mais il ne fait guère que développer des idées empruntées à Lessing. Il estime que le théâtre a pour objet d'instruire et que par suite tout auteur de tragédies ou de comédies doit se considérer comme un moraliste. C'est seulement une dizaine d'années plus tard que Schiller aura sur cette question une conception originale, fondée à la fois sur son expérience personnelle et sur ses études d'esthétique.

CHAPITRE IV

LA CONJURATION DE FIESQUE (1783)

C'est à J.-J. Rousseau que Schiller doit l'idée de son second drame. Selon un compilateur allemand du temps, Rousseau aurait un jour déclaré qu'il y avait dans l'histoire moderne un personnage digne du pinceau de Plutarque : ce héros digne des temps antiques était le comte de Fiesque, qui, en 1547, délivra Gênes, sa patrie, de la tyrannie des Doria. Dès son séjour à l'Académie militaire, Schiller avait rêvé d'être le Plutarque de ce champion de la liberté; durant l'année 1782, à Stuttgart, il avait dépouillé les œuvres des historiens anglais ou français qui avaient parlé du libérateur génois. Au moment de sa fuite (septembre 1782), le drame de *Fiesco* était déjà à peu près achevé. Il parut en librairie quelques mois plus tard, avant d'être représenté sur la scène.

C'est le premier drame historique de Schiller. Or dès ce moment le jeune auteur a, sur la nature du drame historique, une manière de doctrine, qu'il emprunte d'ailleurs à Lessing. Ce dernier, dans la *Dramaturgie de Hambourg*, avait déclaré que le poète dramatique n'est jamais tenu de s'astreindre à reproduire fidèlement les événements du passé; l'histoire peut lui fournir d'intéressantes combinaisons de faits; mais comme son objet essentiel est de peindre des passions humaines et d'exercer, s'il le peut, une action morale sur les spectateurs, il n'est tenu de respecter la vérité

historique que dans la mesure où elle s'accorde avec ses desseins. « L'objet de la tragédie, dit Lessing, est bien plus philosophique que celui de l'histoire; et ce serait rabaisser sa dignité véritable que de la transformer en un simple panégyrique d'hommes célèbres ou, ce qui serait pire encore, de vouloir l'utiliser pour donner un aliment à l'orgueil national. » (Fragment XIX.)

Quel est donc l'objet philosophique de *Fiesco*? Schiller l'a dit dans le titre même de sa pièce; il a voulu faire une « tragédie républicaine ». Il s'est posé en champion de la liberté politique. Par conviction raisonnée autant que par haine du régime dont il a lui-même à souffrir, Schiller est l'adversaire de tout despotisme. Contre César il prend délibérément le parti de Brutus. Dès sa vingtième année il est acquis à des idées qui ne sont pas sans analogie avec celles que Wilhelm von Humboldt développera une dizaine d'années plus tard, dans son traité sur les *Limites de l'État* : il pense que tout organisme politique doit être conçu de façon à gêner le moins possible le libre épanouissement des individus dont il se compose; le rôle des gouvernants est seulement d'assurer la sécurité et la liberté des gouvernés; quant à la morale, qui est le fondement véritable de toute société, il n'est pas de tyran, si « éclairé » soit-il, qui puisse contraindre ses sujets à l'aimer et à la respecter; la vertu est affaire de formation individuelle; il faut laisser à chaque citoyen le soin de développer en soi l'amour du bien et de travailler spontanément au bonheur de ses semblables.

Schiller croit, comme Montesquieu, que le régime républicain est le plus parfait de tous. Mais ce régime, avait dit Montesquieu, n'est réalisable que dans des États de petites dimensions; quand un État devient trop grand, comme ce fut le cas pour la République

romaine, il n'est plus possible d'accorder les volontés des citoyens et un tyran surgit fatalement. Schiller entreprend de montrer que les petits États eux-mêmes sont toujours guettés par la tyrannie. Ce sont des réflexions de moraliste, bien plus que des considérations historiques, qui l'amènent à cette conviction. Le grand ennemi de la liberté, c'est l'esprit d'orgueil et de domination qui sommeille, latent, jusque dans le cœur des hommes qui se croient le plus sincèrement dévoués au bien public. Des tendances contradictoires agitent parfois de grandes âmes : un Brutus peut devenir un Catilina. C'est une de ces âmes, nobles et avides tout ensemble, et ballottées entre des excès opposés, que Schiller entreprend de peindre. Comme Karl Moor, son nouveau héros sera un « criminel sublime » : on le verra, après avoir conçu et mené à bonne fin une entreprise pleine de grandeur, s'engager dans une voie funeste. Mais il ne lui aura manqué qu'un peu d'empire sur lui-même pour demeurer jusqu'au bout digne d'admiration.

De ses lectures Schiller retient les faits suivants : Gênes est gouvernée par un vieillard, le doge Andreas Doria, dont quelques ambitieux escomptent la succession proche : le neveu d'Andreas Doria, Gianettino, rêve non seulement de s'emparer du pouvoir, mais de régner en maître absolu. Quelques nobles forment en secret le projet de le combattre; le plus actif d'entre eux est Fiesco. Ces conspirateurs réussissent à soulever le peuple et à écarter les Doria. Mais alors Fiesco cherche à capter le pouvoir; il est sur le point d'y réussir quand, par accident, il tombe à l'eau et se noie.

A cette suite d'événements Schiller n'a apporté qu'une modification importante : il a transformé en un meurtre volontaire l'accident dans lequel Fiesco périt : un des conjurés devine et prévient les desseins

de l'usurpateur; Fiesco, ayant déserté la cause de la liberté, doit expier sa trahison. Schiller entend éliminer le hasard de son drame; il voudrait que l'intrigue fût commandée uniquement par le développement des caractères.

L'est-elle toujours? Assurément non. Il ne serait pas malaisé de relever dans les cinq actes de *Fiesco* des arrangements qui ne sont que des habiletés d'auteur. Lorsque, au dénouement, Fiesco, trompé par un déguisement, tue sa propre épouse au lieu du tyran exécré qu'il cherchait par toute la ville, il n'est pas un spectateur qui ne sente que le jeune dramaturge sacrifie la vraisemblance au pathétique. Schiller s'est accordé à lui-même d'assez grandes facilités. Mais il faut convenir que l'animation du dialogue fait souvent oublier l'arbitraire des situations.

C'est du caractère de Fiesco que dépend la marche générale de l'action. Schiller s'est proposé de le montrer combattu entre des tendances contradictoires. C'était une idée heureuse et qui d'ailleurs ramenait Schiller à la tradition de ces tragiques français dont il disait tant de mal en sa jeunesse : ce sont les âmes déchirées par un conflit intérieur qui donnent à une tragédie le plus d'intérêt et de vie. Mais alors que les tragiques grecs, Shakespeare, Racine et Corneille lui-même avaient surtout décrit des conflits de passions, Schiller porte à la scène un débat presque uniquement intellectuel. Son Fiesco n'est pas un être d'élan et d'impulsion. C'est un de ces analystes trop clairvoyants qu'on rencontre déjà dans *les Brigands* et qu'on ne retrouvera que trop souvent dans les autres drames schillériens. Les longues réflexions au cours desquelles Schiller a construit ce personnage ont leur écho dans les propos mêmes de Fiesco. Schiller voulait mettre en lumière tour à tour deux aspects opposés de l'âme orageuse de son héros : l'appétit de dévouement au

bien public et l'abandon progressif aux tentations de l'ambition égoïste. Mais, pour être pleinement vraisemblable, il aurait fallu que le conflit entre ces tendances antagonistes se déroulât dans les profondeurs incertaines et troubles du sentiment. C'est toujours par des entraînements affectifs que s'expliquent les contradictions d'un caractère. Or il est rare que Fiesco apparaisse dominé par un sentiment spontané. Il raisonne, il discute, il argumente. C'est un être tout de raison. On éprouve quelque gêne à le voir calculer délibérément les actes qui vont faire de lui un homme infidèle à ses amis, à sa parole, à son idéal. Non que sa trahison soit en elle-même surprenante ou mal préparée. Mais on s'étonne de l'entendre expliquer lui-même le lent cheminement en son esprit des pensées de domination et la subite éclosion de ses desseins de tyrannie. Un ambitieux qui saurait s'observer avec autant de lucidité et de détachement ne pourrait, semble-t-il, que perdre le respect de lui-même. Fiesco, s'il était le psychologue impitoyable et froid que peint Schiller, aurait nécessairement conscience de son indignité et se verrait obligé d'approuver le châtiment que lui inflige l'intègre Verrina. Schiller n'a montré que bien imparfaitement le pouvoir de la passion sur le cœur de son ambitieux. Il a du reste consacré trop peu de scènes aux débats intérieurs de Fiesco pour qu'il lui fût possible de bien mettre en lumière la transformation morale de son héros : des cinq actes du drame, quatre sont occupés par les préparatifs du complot ; le dernier seul est consacré au conflit psychologique.

Quatre actes durant, Fiesco est dépeint comme un politique dont le pouvoir de dissimulation a quelque chose de surhumain. Il sait cacher à sa jeune épouse Léonore non seulement le complot qu'il médite, mais même l'étendue de l'amour qu'il lui porte. Pour

déjouer les soupçons, il fait ouvertement la cour à la belle Julia Impériali, sœur du tyran Gianettino Doria. Il ne fait rien pour détromper Léonore, qui se croit dédaignée et négligée. Semblablement, il cache à ses amis les plus sûrs, alors même qu'ils le pressent de se joindre à eux et de se mettre à leur tête pour délivrer Gênes, la résolution qu'il a déjà prise ; il aime mieux agir seul que de s'exposer à être contrarié ou involontairement trahi par des auxiliaires imprudents. Indifférent en apparence, il s'entend pourtant à exciter en secret le peuple génois et à préparer un soulèvement. Mais la dissimulation que lui prête Schiller est si grande que c'est à peine si le lecteur croit parfois entrevoir ses intentions. C'est une surprise aussi grande pour le public que pour le vieux tyran de Gênes de voir subitement Fiesco donner le signal de la rébellion. Et l'on s'aperçoit, au cinquième acte du drame, qu'il avait en son âme plus de replis encore qu'on ne pensait, puisque, la révolution à peine achevée, il songe à la capter à son profit.

Ce retournement subit n'est pas chez lui le résultat d'un emportement irrésistible, d'un mouvement de passion. C'est, on s'en aperçoit soudain, la décision d'un dilettante de l'action. Fiesco se révèle comme un homme désireux d'accomplir des actes qui sortent de l'ordinaire et de se mettre au-dessus des prescriptions de la morale courante : « Voler une couronne, quels mots pourraient dire la grandeur d'une telle entreprise ? » C'est là le propos d'un immoraliste, et l'on est tenté de dire : d'un nietzschéen. Mais si le dessein de Schiller était de présenter au public un personnage affranchi des conventions sociales et des croyances morales de son temps, il eût fallu que Fiesco fût fidèle à lui-même et agît en toute circonstance comme un « criminel sublime ».

Or il n'en est pas toujours ainsi. Car si au cours

de certaines scènes, Fiesco justifie à ses propres yeux l'usurpation qu'il médite par des considérations d'orgueil intellectuel, il donne à entendre, en d'autres passages, que l'amour seul de Léonore le pousse à conquérir le titre de duc : il veut élever au rang suprême l'épouse qui lui est si chère. C'est une explication qu'on pourrait trouver fort satisfaisante, si elle ne s'accordait mal avec ce qui a précédé ; c'eût même été, peut-on penser, enrichir de tendresse et de traits humains la nature un peu trop sèche et un peu trop spéculatrice de Fiesco, que de le montrer ambitieux par amour. Mais ce motif, à peine esquissé, disparaît du drame. Léonore périt sous les coups de son époux, meurtrier involontaire. Que va faire Fiesco? si c'est l'amour seul qui le poussait, il n'a plus de raison de poursuivre son entreprise. Si pourtant il la poursuit, c'est qu'il obéissait en réalité à l'orgueil. Ce que l'on sait de son caractère ne permet que l'une ou l'autre hypothèse. Or Schiller ne se laisse pas arrêter par ce dilemme. Il modifie subitement la psychologie de son personnage et introduit dans le drame un motif tout nouveau : ce ne sont plus le raisonnement ou la passion qui dictent la conduite de Fiesco, c'est le destin : « Si je comprends bien l'avertissement qui m'est donné, s'écrie-t-il, en songeant à la mort de Léonore, la Providence ne m'a ainsi frappé que pour mettre mon cœur à l'épreuve et voir s'il était digne de la grandeur qui l'attend. » Fort de l'assentiment du Ciel, il décide de ceindre la couronne ducale. Mais ce Fiesco, abandonné à une volonté supérieure, n'est plus un personnage tragique, puisqu'il renonce à déterminer lui-même son devoir et ses actes. C'est un caractère que Schiller n'a pas présenté avec une conséquence parfaite.

Les deux Doria servent alternativement à faire ressortir les vertus et les faiblesses de Fiesco. Le neveu, Gianettino Doria, est dépeint comme un jouisseur

brutal et sans scrupules. La rudesse de sa tyrannie rend toute naturelle, et pour ainsi dire nécessaire, la révolte de Fiesco et du peuple génois. Mais lorsque Fiesco, triomphant, annonce son dessein d'exercer à son tour un pouvoir despotique, il suffit de le comparer au vieil Andreas Doria pour que sa petitesse apparaisse à tous les yeux. Maître pour maître, mieux vaut se résigner, dira Verrina, à subir l'autorité d'Andreas Doria. Car Andreas est magnanime et droit. Sa bonté et son esprit d'équité sont si connus que personne, à Gênes, au moment de l'émeute, ne lève la main contre lui. Il est légitime de le renverser au nom de la liberté; mais il ne l'est pas de vouloir prendre sa place.

C'était une ingénieuse invention que de dresser ainsi, en face de Fiesco, les figures contrastées du mauvais et du bon tyran. Mais ni Gianettino ni Andreas Doria ne sont des personnages très vivants. Ce sont des abstractions revêtues d'un costume romantique.

Verrina, le républicain incorruptible, est, au nom près, une création de Schiller. De cet affidé de Fiesco Schiller a fait à la fois un Brutus et un Virginius : Verrina est tout ensemble le vengeur de la patrie et celui de son propre honneur. Il comploterait contre le tyran, même s'il n'avait à défendre que les libertés publiques. Mais il a en outre une raison personnelle de vouloir abattre la tyrannie : sa fille, un jour, a été violée, en son absence, par Gianettino Doria (c'est un motif tragique emprunté à *Emilia Galotti*). Verrina est un homme tout d'une pièce. Il faut bien avouer qu'à force de le vouloir intègre et vertueux, Schiller en a presque fait une caricature : il lui a donné une raideur théâtrale, qui prétend à la simplicité, mais n'aboutit qu'à l'affectation. Nulle évolution en ses sentiments : prêt dès le début à sacrifier sa personne et sa vie à la cause de la liberté, il demeure jusqu'au bout dans cet état de tension sublime. C'est un de ces caractères

extrêmes que, dans son besoin de surhumain et d'absolu, le jeune Schiller se plaît à tracer; mais il est dépourvu de force dramatique, parce qu'il demeure toujours semblable à lui-même et comme pétrifié.

C'est aussi un personnage tout conventionnel que le célèbre « More », dont la bonne humeur, la verve cynique et la hardiesse aventureuse donnent à mainte scène une animation fort divertissante. Cet assassin à gages qui, avec un sang-froid et un bonheur miraculeux, passe à travers les plus incroyables dangers, apporte dans le drame l'élément comique. Il est certain que Schiller a su lui donner un rôle entraînant, et même endiablé. Mais, à y regarder de près, toute l'originalité du More réside en son langage, dans la vivacité et l'à-propos de ses réparties, dans son art bouffon d'associer l'humour à l'humilité ou à l'orgueil. C'est un personnage de comédie italienne jeté au milieu d'une tragédie; c'est une incarnation nouvelle de l'ancien Scapin. Il ne faut pas chercher en lui de vérité humaine. Il a de sa vilenie une conscience invraisemblablement claire : il met sa fierté à se proclamer infâme. Les réflexions qu'il fait sur lui-même sont souvent pleines de drôlerie; mais il est justement la personne dont on les attendrait le moins. Toutefois ce rôle, pour artificiel qu'il soit, prouve que Schiller eût été, s'il l'avait voulu, un fort bon auteur comique. Quelques poésies lyriques de sa jeunesse et mainte *Xénie* attestent également ses dons satiriques. Mais la comédie et la satire devaient nécessairement lui paraître des genres inférieurs, parce qu'elles s'attachent aux petitesses de l'homme, et non à ce qui fait sa grandeur, la vie de l'esprit.

Les personnages féminins doivent plus à l'imagination de Schiller qu'à l'observation de la réalité. L'un d'eux a gardé une raideur toute schématique : c'est celui de Bertha, la fille de Verrina; victime de la lubri-

cité de Gianettino, elle symbolise l'innocence opprimée. Ce n'est toutefois qu'une figure plaintive et effacée, et l'on ne peut songer à la comparer à son modèle littéraire, Émilia Galotti.

Mais Schiller a eu l'ambition de modeler deux caractères originaux : Léonore, épouse de Fiesco, et Julia Impériali, sœur de Gianettino Doria. Il a minutieusement décrit leur apparence extérieure dans la liste des personnages du drame : l'une est pâle et délicate, exaltée et mélancolique, l'autre est grande et forte, coquette et artificieuse. Mais ce contraste, que Schiller aperçoit si clairement quand il se représente l'apparence des deux femmes, apparaît beaucoup moins dans les discours qu'il leur prête. Elles sont, l'une et l'autre, expertes en dialectique, savent saisir du premier coup le fort ou le faible d'un argument et s'entendent à blesser cruellement un adversaire, sans cesser pourtant d'employer des termes courtois ; mais elles sont presque uniquement des créatures de raison; elles ne s'abandonnent guère au sentiment. Schiller, sans doute, s'efforce de toucher son lecteur en étalant le désespoir d'une amoureuse qui, à dix-huit ans, se croit délaissée par un époux indifférent à tous ses devoirs; mais Léonore s'apitoie moins sur elle-même que sur le sort de la république. C'est une raisonneuse, ou, comme disait Lessing, dans *Émilia Galotti*, en parlant de la comtesse Orsina, « *eine Philosophin* ». Et il n'en va guère autrement de Julia Impériali : tout entretien devient avec elle une discussion ; elle fait assaut d'intelligence avec ses interlocuteurs ; on peut admirer ses dons d'avocat ; mais elle n'émeut pas.

Schiller manifeste donc ici des aptitudes et des tendances semblables à celles que révèlent ses poésies lyriques de jeunesse : il raisonne, calcule, démontre ; il s'abandonne à l'éloquence, mais non à l'émotion ; il

a rarement cette simplicité si humaine que le jeune Gœthe rencontrait sans effort dans son *Goetz von Berlichingen.* Pourtant il s'efforce d'atteindre au naturel et il y réussit assurément mieux que dans les *Brigands*. On avait blâmé les excès de langage de son premier drame. Il a voulu en écrivant la *Conjuration de Fiesque* éviter des reproches qu'il savait justifiés. Il n'avait pas de raisons d'ailleurs de rechercher la violence ou la brutalité de l'expression; une grande partie du drame nouveau se déroule dans un milieu qu'on peut dire « de cour ». Il s'est donc ingénié à faire parler ceux de ses personnages qui appartiennent à la bonne société ainsi qu'il convenait, selon lui, à des gens de qualité. Il s'est évertué à leur prêter des propos ingénieux, nobles ou spirituels; il y est assez souvent parvenu. Parfois pourtant, à force de recherche, il est tombé dans l'afféterie et dans le précieux. Il manque encore de mesure et de goût. Pourtant la *Conjuration de Fiesque* atteste un effort évident vers la vérité de l'observation et de l'expression. Plus d'un contemporain regretta de voir si subitement assagi le poète tumultueux des *Brigands*. Mais, quoique assez déçu par l'accueil fait à son second drame, Schiller ne songea pas à revenir à la manière et aux procédés qui lui avaient déjà valu la gloire. Il avait entrepris de se discipliner et sut persévérer dans cette voie.

CHAPITRE V

LOUISE MILLERIN, (*INTRIGUE ET AMOUR*), 1784

La *Conjuration de Fiesque* était un drame politique; *Louise Millerin* (*Kabale und Liebe*) est un drame social. Schiller y stigmatise l'orgueil de caste, et l'on peut dire, en employant le terme moderne, qu'il met en scène un conflit de « classes ». C'est, de toutes ses œuvres théâtrales, celle où il nous a le plus livré de lui-même. Elle est pleine de haine contenue. Schiller y venge la petite bourgeoisie, dont il connaît mieux que personne la vie accablée et l'état de demi-servitude, du mépris insolent où la tiennent les aristocrates. Il ne va pas jusqu'à prétendre qu'elle soit, dans la société, la seule partie vertueuse et saine; il concède que la noblesse du cœur peut aussi se rencontrer parmi les grands. Mais il pense qu'à l'ordinaire la fortune, les privilèges, les honneurs gâtent le cœur des puissants. Ce n'est pas dans l'entourage des princes, c'est parmi les gens du peuple, laborieux et simples, qu'on trouve le plus grand nombre de cœurs purs.

Dès son séjour à Stuttgart il avait projeté d'écrire un drame bourgeois. Peut-être y avait-il été poussé par Dalberg, l'intendant du théâtre de Mannheim, qui lui avait prêté un exemplaire de la *Kindermörderin* de H.-L. Wagner. Peut-être avait-il l'ambition de rivaliser avec tel auteur à succès de son temps, par exem-

ple avec ce Gemmingen, qui, après Diderot, avait écrit un *Père de famille*. Mais, s'il est vrai qu'il ait suivi une mode littéraire, son drame est tout gonflé d'une passion qu'on chercherait en vain dans les œuvres de ses prédécesseurs. Il avait déjà vivement souffert de l'inégalité sociale. Ce n'est pas sans amertume qu'il avait vu son père condamné, parce qu'il était pauvre, à des besognes subalternes et forcé de se soumettre au bon plaisir d'un prince. Il avait eu lui-même, à l'Académie militaire, l'humiliation quotidienne de se voir classé parmi les roturiers, de ne pouvoir s'asseoir à la même table que les fils de nobles, de n'avoir pas droit au même uniforme ni au même titre. Au moment même où il écrivait *Louise Millerin*, des préjugés de classe semblaient vouloir empêcher un bonheur dont il rêvait parfois : il était épris de Charlotte von Wolzogen, fille de sa bienfaitrice, mais il sentait que ses ouvertures se heurtaient à un refus tacite, qu'on ne lui eût sans doute pas opposé s'il n'avait été plébéien. Ce sont donc des expériences personnelles qui se reflètent dans son drame et qui lui donnent cet accent d'âpreté qui le distingue des drames du même temps.

La situation qu'il a imaginée est analogue à celle que décrit J.-J. Rousseau au début de la *Nouvelle Héloïse*. Dans le roman français on voit un père, aveuglé par le préjugé nobiliaire, séparer sa fille de l'homme qu'elle aime, bien que, titre à part, ce dernier soit digne d'elle en tous points; dans le drame allemand, le ministre von Walter met tout en œuvre pour empêcher son fils d'épouser une jeune fille à qui il ne peut rien reprocher que sa naissance plébéienne. Comme Rousseau, Schiller tient pour dérisoires les barrières que la convention a dressées entre les hommes. La nature ne connaît pas ces distinctions factices; quand elle pousse l'un vers l'autre deux êtres jeunes, nobles et purs de cœur, c'est en vain que les préjugés

essaient de contrarier leur amour : ce n'est pas « la mode », c'est « l'humanité » qui doit l'emporter.

Ferdinand von Walter, fils du favori d'un prince, et Louise Millerin, fille d'un humble musicien, ont été créés l'un pour l'autre, de toute éternité; mettre obstacle à leur union, c'est se jeter délibérément à la traverse des desseins de Dieu : « Je suis un homme de naissance noble, s'écrie Ferdinand; mais je voudrais bien savoir si mes lettres de noblesse sont plus anciennes que le plan de cet univers infini; si mon blason a plus de valeur que cette inscription, tracée par le Ciel lui-même dans les yeux de Louise : la femme que voici est pour l'homme que voilà. » On retrouve donc ici l'argument philosophique par lequel, dans l'*Anthologie*, Schiller justifiait son amour pour Laura : il y a entre certaines âmes une harmonie préétablie, une irrésistible attraction, que rien ne peut entraver, sinon la révolte ouverte ou sournoise contre les lois divines.

Dans *Louise Millerin* il faudra une série de bas forfaits pour séparer momentanément Ferdinand de Louise. Mais l'ordre voulu par la Providence ne sera troublé que pour un temps. Ces deux âmes complémentaires se retrouveront unies dans la mort. Un scélérat, du nom de Wurm, secrétaire du président von Walter, a découvert le secret de Louise et de Ferdinand. Comme il prétend lui-même à la main de Louise, il se hâte de prévenir son maître. Or ce dernier est justement en train de poursuivre une négociation qui, pense-t-il, assurera définitivement sa puissance à la cour : il veut marier son fils Ferdinand avec la maîtresse du prince, Lady Milford. Il brusque les choses et fait annoncer publiquement les fiançailles. Puis il essaie d'intimider Louise et ses parents : il fait jeter le père et la mère en prison. Mais son fils déjoue ses desseins en le menaçant de révélations

compromettantes. Ne pouvant user d'autorité, le président accepte de recourir à un expédient que lui suggère Wurm. On propose un marché à Louise : qu'elle écrive et signe une lettre dans laquelle elle déclare qu'elle a été la maîtresse d'un certain courtisan, et l'on rendra la liberté à ses parents. La ruse réussit; Ferdinand, à qui l'on fait parvenir la lettre, croit Louise coupable et l'empoisonne. Puis il s'empoisonne lui-même, et ne découvre que trop tard qu'on l'a trompé.

L'intrigue et le dénouement ont assurément un caractère mélodramatique. Mais l'action est fortement construite; c'est par une sorte d'inéluctable gradation que le couple des fiancés est précipité à sa perte. Il a fallu toutefois, pour rendre possibles certaines complications du drame, que Schiller prêtât un certain aveuglement à l'un de ses héros, Ferdinand.

C'est la première fois qu'il met sur la scène un personnage masculin uniquement occupé de pensées d'amour. Ferdinand lui est aussi cher que l'avait été quelques années plus tôt Karl Moor : c'est un être loyal, noble, désintéressé; c'est un homme demeuré, au milieu d'une société pervertie, aussi pur que la nature l'avait créé; c'est l'idéal même de la « jeunesse allemande ». Il a autant de flamme, d'enthousiasme et d'intransigeance morale que Schiller lui-même. Il est simple et bon, sensible à la vertu et au mérite naturel. Il ne juge les hommes que sur leur valeur propre et non sur leurs titres. Il a une franchise qui peut aller jusqu'à la rudesse : il parle à son propre père, dont il connaît l'indignité, avec la sévérité d'un juge. Mais c'est aussi un poète, et qui a beaucoup lu Klopstock; les images, tantôt familières, tantôt sublimes, coulent naturellement de ses lèvres : « Que des obstacles comparables à des montagnes viennent se dresser entre nous, dit-il à sa bien-aimée, je m'en ferai des degrés

par-dessus lesquels je volerai dans les bras de Louise. Les ouragans du destin hostile ne feront qu'attiser la flamme de mon sentiment... Je veillerai sur toi comme le dragon enchanté qui garde l'or souterrain... » Il a autant d'éloquence que de sensibilité. C'est un Saint-Preux germanique.

Mais, pour rendre possible le dénouement tragique qu'il avait imaginé, Schiller s'est vu obligé de refuser à Ferdinand la subtile intelligence du cœur, qui eût fait de lui un amoureux proprement parfait. C'est en vain qu'au premier acte Ferdinand déclare à Louise : « Mon regard pénètre à travers ton âme comme à travers l'eau pure de ce diamant. Il ne se forme pas à sa surface de soufflure, si petite qu'elle soit, que je ne voie aussitôt ; rien ne m'échappe des pensées qui se reflètent dans ces traits ». Il suffit qu'un imposteur lui fasse lire un document faux pour qu'aussitôt il tienne des discours exactement contraires. Sans examen, sans enquête, il accuse Louise de mensonge et d'hypocrisie. Il fait bien plus : cet homme qu'on nous a peint pendant quatre actes comme la probité et l'équité mêmes, poursuit froidement à travers tout le cinquième acte une vengeance meurtrière ; il y a dans le rôle de Ferdinand, au dénouement, une sorte d'inhumanité qui le rend presque insupportable. Schiller a bien senti qu'il y avait un certain désaccord entre le fiancé confiant des premières scènes et l'aveugle justicier du dernier acte ; il a essayé, tant bien que mal, de dissimuler cette inconséquence en donnant à entendre, au troisième acte, que Ferdinand a une disposition naturelle à la jalousie, et par suite au soupçon et à l'injustice. Mais l'amant le plus obtus ne devrait pas se tromper au langage et à l'attitude de l'infortunée Louise. A aucun moment du drame ses actes ou ses paroles ne démentent sa noblesse naturelle. Elle garde cette limpidité, cette innocence, cette rayonnante droi-

ture que Ferdinand célébrait en elle au temps où le doute n avait pas encore pénétré dans son cœur. Elle a dû, sous l'empire d'une angoissante nécessité, consentir à écrire, sous la dictée de Wurm, un billet qui la déshonore. Mais, quelque inintelligent ou quelque passionné que soit Ferdinand, il devrait pourtant faire réflexion que, si ce billet contient l'expression des véritables sentiments de Louise, cette dernière n'a plus besoin de dissimuler à partir du moment où elle se voit découverte. Il ne lui reste plus qu'à se moquer d'un prétendant trop confiant ou qu'à se disculper. Or Louise ne fait ni l'un ni l'autre. Elle garde un silence, énigmatique sans doute, mais plein de dignité; rien en son attitude ne trahit la confusion ou le remords. Si Ferdinand n'a à aucun moment l'idée de soupçonner son père ou le secrétaire Wurm d'avoir fait pression sur elle, c'est que Schiller a besoin, à ce moment de l'action, de le rendre aveugle à l'évidence, pour mieux préparer le coup de théâtre qui va terminer la pièce.

Le caractère de Louise ne présente pas les mêmes contradictions. Mais on peut s'étonner de voir une jeune fille de seize ans (car c'est l'âge que lui donne Schiller) déployer un héroïsme aussi conscient et aussi raisonné. Louise a une expérience des hommes, une résignation devant la vie et le destin, un pouvoir d'exprimer les idées les plus hautes ou les plus subtiles, qui ne pourraient appartenir qu'à une femme beaucoup plus âgée qu'elle et mûrie par de cruelles déceptions. Il n'y a aucune spontanéité en elle, aucun de ces élans juvéniles qui font de la Juliette de Shakespeare un être si impulsif et si charmant. Elle montre une gravité et une force d'âme qui vont grandissant toujours dans le malheur. C'est la plus clairvoyante et la plus pénétrante de toutes les personnes du drame. Où cette fille du peuple, qui vit entre un père probe, mais bourru, et une mère d'âme assez vulgaire, a-t-elle pris

une si profonde connaissance des hommes? Schiller, qui semble avoir prévu la question, le dit presque dès le début : dans la méditation religieuse et dans la lecture des poètes. Mais que cette autodidacte ait, à seize ans, assez de maturité et de fermeté d'esprit pour réduire au silence et couvrir de confusion une grande dame comme Lady Milford, la maîtresse du prince, c'est ce qu'on ne peut trop admirer. Schiller a prêté à cette enfant sa propre éloquence et son don de l'expression imagée. Marie Stuart ou Jeanne d'Arc n'auront pas plus tard, sous la plume de Schiller, davantage de dignité, de maîtrise de soi et de sûreté oratoire.

Le caractère de Louise pourtant a quelque chose de plus humain et de plus touchant que celui de Ferdinand. Car Schiller a su nous la montrer engagée dans un conflit douloureux : il lui faut, à partir du quatrième acte, choisir de perdre ou son père ou son fiancé; quelque solution qu'elle adopte, elle est sûre que le désespoir l'attend. Schiller a présenté avec force ce débat intérieur.

La figure la plus originale du drame est celle du vieux musicien Miller, père de Louise. Schiller l'emporte ici et sur Diderot et sur Gemmingen, qui avaient déjà, l'un en 1758, l'autre en 1780, porté à la scène le « père de famille ». Mais ces deux auteurs avaient présenté un type un peu conventionnel d'homme assagi et mûri par une longue expérience, indulgent aux faiblesses de ses enfants, prompt à pardonner et à réparer leurs fautes. Schiller ne donne pas au père de Louise ces traits de patriarche bienfaisant. Il sait que dans le peuple la bonté foncière et la noblesse de cœur sont souvent gauches à s'exprimer, qu'elles ne se manifestent parfois que par des manières rudes, et qu'elles ne sont pas incompatibles avec une certaine étroitesse d'esprit. Il a fait de son musicien un homme

encore tout proche des couches les plus humbles du peuple, moins artiste que praticien, conscient de la médiocrité de sa condition et résigné à son sort, mais intelligent et fin sous une enveloppe rugueuse, plein de bon sens et animé d'un vif sentiment de l'honneur. Il l'a fait parler avec un réalisme tout nouveau dans son œuvre. Il a su se souvenir de la langue drue et imagée qu'il avait, enfant, entendu employer dans les milieux populaires et jusque dans la maison paternelle. Miller est direct, abrupt, trivial à l'occasion; il use de comparaisons, de proverbes, de locutions hautes en couleurs; son débit est coupé d'hésitations, de reprises, d'exclamations, voire de jurons. Rarement jusque-là, en Allemagne, langage de théâtre avait été aussi proche de la vie et aussi bien adapté au personnage qui en fait usage. Schiller donnait là un modèle que, soixante ans plus tard, Hebbel devait imiter encore dans sa *Maria Magdalena*.

La haine qu'il portait aux habiles et aux intrigants de la politique l'a amené à peindre sous des couleurs assez noires les représentants du pouvoir légal. Le Président et son secrétaire sont des coquins d'une espèce assez basse. Assurément les petits princes allemands s'entouraient souvent de gens douteux; on a pu démontrer qu'en Wurtemberg même des intrigants avaient réussi à s'élever par des manœuvres criminelles jusqu'au rang de ministre. Pourtant Schiller a sans doute exagéré le cynisme de son Président en le faisant rappeler lui-même avec sérénité la longue série de ses infamies passées. Une fois de plus Schiller met sur la scène un homme improbe qui fait lui-même l'apologie de son improbité.

Le caractère de Wurm, le secrétaire, présente la même faiblesse. Schiller, encore naïvement enclin à distinguer les hommes en bons et en méchants, ne peut se résoudre à accorder aux derniers le bénéfice

d'une certaine sincérité. Pour lui, le criminel est moins un homme de passion qu'un homme d'intelligence pervertie; il sait qu'il fait le mal; et quand il est seul, il n'hésite pas à s'avouer sa vilenie; quand il est en compagnie d'un complice, il parle avec tranquillité de ses forfaits. Qu'un être malfaisant puisse appliquer toutes les forces de son esprit à embellir à ses propres yeux les actes auxquels le poussent ses passions, c'est ce que Schiller n'admet pas encore. Avec un dogmatisme juvénile, il pense que tous les hommes doivent nécessairement s'accorder dans leurs jugements moraux; car la morale est fondée sur la raison, qui est la même en tous temps et en tous lieux. Mais, tandis que les bons se soumettent aux avis de la raison, les méchants se rebellent; ces derniers toutefois savent qu'ils agissent au rebours de ce qu'ils devraient faire et par conséquent se méprisent eux-mêmes au fond de leur cœur. Le Président et Wurm sont, aux yeux de Schiller, des adversaires conscients de la morale éternelle.

Schiller a essayé de mettre plus de nuances dans le caractère de Lady Milford, maîtresse en titre du prince. Douze ans plus tôt, Lessing, dans *Emilia Galotti*, avait mis en scène un personnage analogue, la comtesse Orsina. Mais il en avait fait une femme orgueilleuse et violente. Schiller présente en Lady Milford une femme sensible et éprise de vertu. Assurément il voit en elle une réplique de cette Franziska von Hohenheim qui, maîtresse du duc Karl-Eugen, avait eu sur son amant, tout le monde le savait en Wurtemberg, une influence bienfaisante. Le jeune Schiller, à l'Académie militaire, avait célébré en vers grandiloquents les « vertus » de l'auguste concubine. Sa Lady Milford est une victime du destin; née pour une vie d'innocence et de pures amours, elle s'est vue entraînée malgré elle à devenir la favorite d'un prince et à vivre dans un luxe dont

elle a honte. Schiller veut que cette courtisane endiamantée n'ait qu'une aspiration : vivre dans la pauvreté avec un homme qu'elle aimerait vraiment. C'est un type dont Victor Hugo se souviendra en imaginant sa Marion de Lorme.

Cette vertueuse prostituée s'est éprise de Ferdinand et devient ainsi, sans l'avoir voulu, la rivale de Louise. En introduisant cette figure dans son drame, Schiller réussit à compliquer l'intrigue et à préparer quelques scènes à effet. Mais il donne du même coup une certaine inconsistance au caractère de Ferdinand, qui déjà, on l'a vu, prête à objection pour d'autres raisons : bien que rabrouée assez vivement, au premier moment, par l'intègre Ferdinand, Lady Milford réussit pourtant à l'émouvoir, et même à le troubler; et le lecteur se demande un instant, au deuxième acte, si l'intention de Schiller n'est pas de mettre au centre de son drame un conflit qui opposerait Lady Milford à Louise, et dont Ferdinand serait l'enjeu. En fait, il n'en est rien. Lady Milford n'est qu'un personnage accessoire et son utilité véritable est seulement de fournir au jeune auteur une occasion de flétrir publiquement le régime absolutiste de certains États allemands : dans une scène fameuse, Lady Milford apprend d'un domestique que le luxe dont l'entoure son amant lui vaut les malédictions de centaines de familles : pour pouvoir lui offrir des joyaux, le prince vend littéralement des milliers de ses sujets à une puissance étrangère, qui envoie ces esclaves modernes combattre outre-mer.

C'est le duc de Wurtemberg lui-même, le propre « bienfaiteur » de Schiller, que visait cette satire hardie. Lessing, dans *Emilia Galotti*, avait déjà montré comment l'arbitraire peut entraîner un prince jusqu'au crime ; mais il avait, par prudence, transporté en Italie la scène de son drame. Schiller a le courage de

proclamer que le despotisme auquel il s'attaque est celui de certaines cours allemandes. Tous ceux des Allemands qui se jugeaient victimes de l'absolutisme devaient le regarder comme un vengeur. Dans la *Conjuration de Fiesque* il avait revendiqué la liberté politique; ici il se fait le défenseur de la liberté individuelle et de l'égalité sociale; dans son prochain drame, *Don Carlos*, il se fera l'apôtre de la liberté de penser et de la tolérance religieuse.

CHAPITRE VI

DON CARLOS (1787).

L'abbé de Saint-Réal avait publié en 1672 un *Don Carlos*, qu'il appelait lui-même une « nouvelle historique ». C'était un récit qui ne devait guère à l'histoire que quelques noms propres. Le véritable Don Carlos, fils de Philippe II, roi d'Espagne, avait été une sorte de monstre, un être anormal et dégénéré ; brutal, cruel, ambitieux, il était animé contre son propre père d'une haine maladive ; enfermé dans une prison, à la suite de diverses tentatives de rébellion, il y était mort au bout de peu de temps, des suites d'une indigestion, disaient les uns, empoisonné, prétendaient les autres. De cet égoïste et de ce forcené, l'abbé de Saint-Réal avait fait un héros sensible et passionné : l'infortuné Don Carlos et sa belle-mère, la reine, ressentent l'un pour l'autre un amour pur, mais ardent, qu'ils cherchent vainement à dissimuler ; des courtisans qui croient avoir intérêt à les perdre, éveillent les soupçons et la jalousie du roi. Après des épisodes divers, où le duc d'Albe, une certaine princesse Eboli et un certain marquis Posa jouent un rôle, Don Carlos est arrêté, emprisonné, jugé par le tribunal de l'Inquisition et mis à mort. Peu après la reine périt, empoisonnée sur l'ordre du roi, qui d'ailleurs ne tarde pas à expier par une mort affreuse son injustice et sa criminelle précipitation.

Dès l'année 1782, Dalberg avait attiré l'attention de

Schiller sur cette imaginaire tragédie de famille. Schiller avait décidé d'en faire le sujet d'un drame. C'est seulement cinq ans plus tard, en 1787, qu'il devait achever cette entreprise, non sans avoir plus d'une fois varié dans sa conception de l'intrigue et dans celle des caractères.

La rivalité d'un père et d'un fils, amoureux de la même femme, telle était la donnée qui l'avait d'abord séduit dans la nouvelle de Saint-Réal. Il n'avait nullement songé à composer un drame politique ou à faire revivre une époque déterminée du passé espagnol. C'est ce qu'il y avait encore de « drame bourgeois » dans cette matière qui l'intéressait. Que Philippe et Don Carlos fussent des personnages royaux, ce n'était là, pour lui, qu'une circonstance secondaire. C'était la parenté des deux hommes et leur commune passion qui, à ses yeux, faisaient d'eux des héros tragiques. Philippe, Carlos, la reine et le marquis Posa devaient se trouver engagés, malgré eux, dans une série de conflits sentimentaux d'où s'ensuivît nécessairement leur perte ou leur désespoir. L'amour était le principal et presque l'unique ressort du drame.

Mais peu à peu Schiller en était venu à développer les thèses philosophiques et politiques que l'intrigue contenait en germe. Pour essayer d'arracher Don Carlos à une passion qu'il ne pourra jamais satisfaire et pour lui donner en même temps une tâche digne de sa grande âme, son ami, le marquis Posa, cherche à éveiller en lui l'ambition de devenir le bienfaiteur et, en un certain sens, le libérateur des Pays-Bas : Don Carlos doit supplier son père de l'envoyer gouverner cette lointaine possession espagnole; là, il se fera l'apôtre d'un idéal de justice et d'humanité et accordera aux protestants la liberté de conscience qu'ils revendiquent passionnément. Ce motif, qui au premier moment ne devait servir qu'à amener cer-

taines complications de l'intrigue, allait prendre, avec les années, une importance toujours plus grande sous la plume de Schiller. Posa, éloquent défenseur de l'idée de liberté, repousse bientôt Don Carlos dans l'ombre. Schiller oublie son dessein premier; il substitue peu à peu un drame de haute politique à la tragédie de famille qu'il avait esquissée. Posa, devenu le héros central, s'évertue à convertir à son idéal le roi Philippe II en personne. Il s'agit dès lors de savoir, non plus si Carlos réussira à vaincre sa passion funeste, mais si l'esprit de tolérance et le respect de la dignité humaine, représentés par Posa, l'emporteront sur le fanatisme et la tyrannie, que symbolise l'Inquisition. Cette altération du plan primitif a entraîné d'assez graves inconséquences et même quelques contradictions dans le développement de l'action. A ne considérer que la composition, *Don Carlos* trahit plus de gaucherie que les trois drames précédents.

Les deux premiers actes montrent Carlos enveloppé dans un réseau d'intrigues et de dangers, dont son ami, le marquis Posa, essaie de le garder. Depuis longtemps l'attitude du jeune prince a frappé les courtisans; il est en proie à une tristesse inexplicable. Des observateurs aigus essaient de deviner son secret; le lecteur ne tarde pas à l'apprendre. Carlos se confie à Posa, qui vient de rentrer en Espagne après avoir parcouru l'Europe : il aime désespérément sa belle-mère, la reine. Naguère encore elle était sa fiancée, mais, pour des raisons politiques, le roi Philippe II a jugé bon de l'épouser lui-même. Posa aussitôt se met en devoir, non d'éloigner Carlos de la femme qu'il aime, et dont toutes les convenances le séparent, mais au contraire de lui ménager une entrevue secrète avec elle. Il se promet en effet un heureux résultat de cette rencontre : la reine, noble et haute nature, ne pourra manquer d'encourager Carlos à mener, loin des cours,

une vie héroïque et désintéressée. Cette attente n'est pas trompée : Carlos, satisfait d'avoir pu déclarer son amour, décide de quitter l'Espagne et d'aller consacrer toutes ses forces à l'affranchissement et au bonheur des habitants des Pays-Bas. Mais le roi, homme soupçonneux et défiant, refuse de lui confier le commandement qu'il sollicite. C'est vainement que le jeune prince cherche à émouvoir son père et fait appel à son affection. Philippe demeure implacable et insensible. D'autre part Carlos se fait une ennemie de la princesse Eboli, qui lui offre son amour et qu'il rebute. Un complot se forme à la cour contre lui : le duc d'Albe, qu'il a essayé de supplanter comme gouverneur des Pays-Bas, le moine Domingo, confesseur du roi, et la princesse Eboli se concertent pour le perdre. Don Carlos cependant se croit en mesure de démontrer à la reine que le roi est indigne d'elle; le hasard a fait tomber entre ses mains une lettre compromettante. Mais son ami Posa, à qui il se confie, déchire la lettre et détourne Don Carlos d'obéir au dépit; il lui conseille la magnanimité et le pousse à partir pour les Flandres.

Jusqu'à cet endroit le drame est un conflit de caractères. On s'attend à voir, au troisième acte, le père et le fils âprement dressés l'un contre l'autre. Mais Don Carlos n'y paraît même pas; c'est Posa qui prend sa place, pour engager une action nouvelle. Le roi, que le duc d'Albe et Domingo cherchent à circonvenir et à emplir de soupçons contre sa femme et son fils, sent que ces deux conseillers ne sont nullement désintéressés. Il voudrait, parmi les courtisans qui l'entourent, découvrir un homme sûr, un ami. Or le hasard — ou plutôt l'arbitraire du poète — met sur son chemin le marquis Posa, qui, dans une scène fameuse, et d'ailleurs dénuée de toute vraisemblance, devient cet ami : la franchise éloquente avec laquelle Posa reven-

dique le droit d'être un homme affranchi de toute servitude, la chaleur du plaidoyer qu'il improvise en faveur de la liberté de conscience et des idées d'humanité émeuvent et troublent le vieux monarque absolu. Philippe, à vrai dire, ne suivra aucun des conseils qu'avec une autorité ingénue lui prodigue le jeune Posa. Mais, saisi soudain d'une confiance sans bornes en cet homme qu'il ne connaissait pas deux heures plus tôt, il lui avoue les soupçons qu'à la suite des insinuations du duc d'Albe, de Domingo et de la princesse Eboli, il a conçus contre sa propre épouse et contre son fils et le charge de surveiller ces deux suspects.

Devenu le confident du père, comme il était déjà celui du fils, Posa n'aurait que quelques mots à dire pour réconcilier l'un avec l'autre. Schiller préfère transformer subitement ce modèle de franchise en un subtil ourdisseur de plans ténébreux. Tous ses actes, sans doute, sont dictés par une loyauté foncière; il veut servir à la fois le roi, Don Carlos et l'humanité. Mais il ne met personne dans le secret de ses honnêtes machinations, de peur que ses desseins ne soient mal compris et ne soient combattus par les intéressés eux-mêmes. Il ne réussit qu'à se perdre en perdant Don Carlos. Il médite une entreprise qui n'est pas loin de ressembler à une trahison : il voudrait que Carlos se mît, dans les Pays-Bas, à la tête d'une rébellion. Son intention est noble : il est convaincu que le roi, dont le cœur est droit et juste, approuvera après coup l'acte révolutionnaire de son fils. Il ne s'agit en somme que de forcer la main à Philippe II. La reine doit être, en cette affaire, l'alliée de Posa; ce dernier compte sur elle pour déterminer Carlos au départ.

Mais le mystère dont Posa s'enveloppe excite les soupçons de tous ceux qui jusque-là lui faisaient confiance. Don Carlos se prend à douter de lui. A tra-

vers tout le quatrième acte Posa mène un jeu si compliqué que le lecteur lui-même se lasse de tant de détours. Il semble trahir à la fois le roi et Don Carlos. Au dernier acte, c'est contre lui-même qu'il intrigue; il trouve délibérément le moyen de se rendre si suspect au roi que celui-ci le fait assassiner. Mais à peine a-t-il rendu le dernier soupir qu'on apprend que sa mort a été un sacrifice héroïque : il savait que le roi, soupçonneux et irrité, méditait de faire expier à Don Carlos et son amour pour la reine et ses projets de rébellion ; il a détourné le coup qui menaçait son ami, il s'est représenté comme le seul coupable. Il pensait acheter, au prix de sa vie, la liberté de Don Carlos et l'indépendance des Pays-Bas. Don Carlos et le roi reconnaissent trop tard la grandeur morale de celui qui avait essayé de les hausser l'un et l'autre au-dessus d'eux-mêmes et qui avait rêvé de faire d'eux de nobles serviteurs de l'humanité.

C'est ainsi que se termine, au milieu de l'acte V, la tragédie dont Posa est le centre. Mais le drame n'est pas fini. Schiller tient à conduire jusqu'à son terme la tragédie de famille qui avait été le sujet des deux premiers actes. Le lecteur, il faut bien l'avouer, avait presque oublié cette intrigue du début. Mais l'auteur veut que, Posa mort, Don Carlos reprenne tous ses droits de héros principal. On voit donc, comme au deuxième acte, le fils s'insurger contre l'autorité tyrannique du père et préparer sa fuite pour la seconde fois. Mais avant de quitter Madrid, Carlos prétend revoir la reine, pour lui transmettre les dernières paroles de Posa. Il se glisse chez elle dans les conditions les plus mélodramatiques, déguisé en fantôme, à minuit. Il est surpris et livré à l'Inquisition.

Cette intrigue est une construction assez artificielle et évidemment dénuée d'unité. Mais si la composition prête à la critique, c'est que Schiller, ayant plusieurs

fois abandonné, puis repris son drame, s'est écarté peu à peu de son plan primitif. Si l'ensemble est mal équilibré, certaines parties sont au contraire fortement charpentées et attestent l'habileté du dramaturge. La scène où la princesse Eboli essaie de conquérir l'amour de Don Carlos et découvre progressivement que le prince n'a pour elle que de l'indifférence, ou celle qui met face à face Posa, apôtre de la liberté, et Philippe II, représentant du despotisme (ces deux scènes sont si longues que, dans un drame aux dimensions ordinaires, elles suffiraient presque à remplir tout un acte) sont agencées avec une rare entente de la gradation des sentiments ou des idées. La seconde, malheureusement, ne se rattache guère à ce qui la précède et forme hors-d'œuvre.

Moins fermement composé que les trois drames antérieurs, *Don Carlos* révèle pourtant, chez Schiller, plus de maturité et de pénétration psychologique. Dans les *Brigands* ou dans *Louise Millerin* les caractères étaient brutalement contrastés; ici, ils apparaissent beaucoup plus humains, parce qu'ils sont nuancés.

Carlos a été conçu par Schiller comme une âme ardente et noble, dont le trait fondamental est le besoin d'aimer et de se dévouer. Au début il ne voit pas bien clair en lui-même; il ne recherche encore que les satisfactions égoïstes de l'amour; il ne rêve, en homme encore trop occupé de soi-même, que de se faire aimer de la femme qu'il aime, dût-il pour cela contrevenir aux règles morales et sociales les plus fermement établies. Il est tout prêt, pour contenter son désir impatient, à troubler l'ordre et l'harmonie de la petite partie de l'univers où son destin l'a placé. C'est méconnaître les devoirs qui incombent à tout homme digne de ce nom; c'est concevoir la vie de façon trop étroite et trop personnelle. C'est en cet égoïste resser-

rement d'un noble instinct que consiste à ce moment l'imperfection intérieure et, si l'on veut, la faute tragique du juvénile héros. Don Carlos, quand s'ouvre le drame, est dans un état trouble, incertain : il est impatient de se dévouer, mais il n'a pas encore d'idéal. C'est seulement sous la pression des faits et grâce à l'ascendant que prendra sur lui Posa, qu'il s'élèvera peu à peu jusqu'aux formes les plus hautes de l'amour, qui sont désintéressement et oubli de soi.

Ce que Schiller a fait ressortir le plus fortement chez le jeune Carlos, c'est moins l'élan vers l'amour que le besoin ardent, passionné et presque religieux de l'amitié. C'est avec une tendresse et une ferveur toutes klopstockiennes que Carlos ouvre son cœur à Posa. L'amitié est pour lui la fusion totale de deux âmes; elle emporte non seulement une confiance sans réserve, mais un véritable abandon de l'être tout entier. On ne s'étonne pas d'entendre Carlos accabler son ami de protestations exaltées; cette phraséologie était coutumière à l'époque; et les poésies de jeunesse de Schiller ou ses premières lettres à Körner étaient remplies d'effusions semblables. Mais on est un peu surpris, à l'acte IV, de voir qu'il suffit de quelques insinuations vagues pour emplir subitement de défiance et de soupçons ce même Carlos qui naguère avait juré de s'en remettre entièrement aux avis de Posa. C'est que le quatrième acte est postérieur d'environ trois ans au premier et qu'il était devenu nécessaire, pour que se développât l'action nouvelle dont Posa était devenu le héros, que les deux amis cessassent de se confier l'un à l'autre toutes leurs pensées.

Pendant les actes III et IV Carlos n'est qu'un personnage effacé, dont les desseins et la conduite manquent de relief, et dont le lecteur, à vrai dire, se désintéresse. Le caractère ne reprend netteté et vie

qu'après la mort de Posa. Depuis longtemps ce dernier, secondé par la reine, a essayé d'arracher Don Carlos à ses préoccupations égoïstes pour lui proposer un objet vraiment noble et haut : il voudrait transformer le fils du monarque absolu en un champion de la liberté politique et religieuse. Carlos n'a pas été insensible aux conseils et aux prières de son ami. Pourtant il faut l'assassinat de Posa pour causer enfin en lui cette sorte de révolution morale qui se préparait lentement depuis le début du drame. Il renonce à l'amour pour combattre « les tyrans ». Or c'est cette évolution décisive qui cause sa perte. Son père lui pardonnerait peut-être l'amour qu'il porte à la reine, s'il était prouvé que la reine est elle-même sans reproche. Mais le roi Philippe II, instrument docile de l'Inquisition, doit à sa mission sacrée d'être impitoyable envers un révolté qui ose réclamer la liberté de conscience.

Le développement du caractère de Don Carlos n'est pas invraisemblable. Mais Schiller n'en a guère fait ressortir les étapes diverses. Son héros ne nous apparaît par moments que sous des traits fort indistincts. Philippe II, au contraire, est fermement et clairement dessiné. C'est une grande habileté que de n'en avoir pas fait un tyran fanatique, étroit et dur. Schiller a tenu à le représenter comme un homme qui souffre. Philippe n'a pas su, il est vrai, gagner l'affection de sa femme ou de son fils; mais il lui est pénible de ne pas se sentir aimé. Il éprouve, comme Don Carlos lui-même, quoique moins véhémentement, le besoin de se confier sans réserve et sans détours à un ami sûr; et quand il se croit trahi par celui qu'il avait élu, il ressent une véritable douleur. Monarque absolu, il est parfois tourmenté par des doutes sur la justice de ses actes. Il lui arrive de se reprocher la sévérité dont il use à l'égard de son fils. Il a l'esprit assez large pour

laisser un Posa tenir des discours qui, comme il le donne lui-même à entendre, attireraient les foudres de l'Inquisition. C'est un despote sans doute, et sa doctrine est ferme : fils obéissant de l'Église, il ne tolère aucune des nouveautés qui risquent d'entamer la foi. Mais il est capable de reconnaître chez ceux qui pensent autrement que lui la sincérité et la noblesse de cœur. Il est en défiance contre les intrigants et les flatteurs. La dignité royale n'excite en lui aucune vanité ; il l'accepte comme un devoir, mais soupire parfois en pensant qu'elle le met à part des autres hommes et le condamne à l'isolement moral.

Ce Philippe, d'âme inquiète et d'esprit ouvert, n'est toutefois que celui des trois premiers actes. Vers la fin du drame il devient un être insensible et dur ; il refoule en lui-même tout sentiment spontané et ne veut plus être que l'aveugle instrument de l'Inquisition. Le despote à demi philosophe, à demi éclairé, qu'avait imaginé Schiller fait place au Philippe de la légende.

La figure de Posa est celle que, dans la version définitive du drame, Schiller a tracée avec le plus d'amour et de soins. C'est le chevalier de l'idéal. Mais ce personnage qui unit en lui tant de perfections abstraites ne fait qu'assez rarement l'effet d'un être vraisemblable et vivant. Il ne participe guère aux humbles passions humaines. Il ne connaît ni le doute ni la crainte. Il est noblesse, abnégation, altruisme, sublimité. Il est éloquence et raison. Schiller lui a peu à peu donné toutes les vertus que doivent posséder, à son sentiment, et l'homme privé et le patriote et le citoyen du monde. Posa, dans le plan primitif, n'occupait qu'un rang modeste parmi les utilités ; il devait tenir auprès de Don Carlos l'emploi de confident. Mais le confident est bientôt devenu un directeur de conscience. Puis Schiller en a fait le truchement des

idées généreuses qui bouillonnaient en lui. Il l'a en même temps promu, du titre de simple gentilhomme, à celui de grand d'Espagne et de chevalier de l'ordre de Malte. Puis, par touches successives, il a peint en lui un héros selon son cœur, un apôtre de la tolérance et de la fraternité humaine.

Mais en enrichissant ainsi le caractère de Posa, Schiller n'a pas toujours pris soin d'effacer les disparates ou les contradictions. Au quatrième acte, Posa, investi de la confiance du roi, juge inutile de confier à Carlos les desseins compliqués qu'il médite; cette attitude paraissait évidemment excusable au Schiller de 1787, qui considérait Posa comme un esprit bien plus mûr que Carlos et lui confiait le rôle de meneur du jeu; mais elle s'accorde mal avec les serments de franchise qu'en 1784 Schiller avait mis dans la bouche de ce même personnage. La dissimulation de Posa, bien qu'elle n'implique aucune déloyauté, est pourtant la marque d'un certain dédain à l'égard de Carlos. Posa a cessé de regarder son ami comme un égal et comme un frère. Il n'a plus pour lui que les sentiments d'un tuteur pour son pupille.

C'est une idée abstraite et non un trait de caractère qui donne quelque unité à ce caractère : à travers tout le drame, le marquis demeure immuablement fidèle à son idéal de liberté. Il se présente à Carlos, dans l'une des premières scènes, comme « l'envoyé de l'humanité tout entière » et jusqu'au bout il s'efforce de donner au jeune prince les moyens de devenir le libérateur des Flandres. Son idéal, à vrai dire, est vague : il veut surtout, à la manière des francs-maçons ou des illuminés du dix-huitième siècle, préparer à l'humanité un avenir meilleur. Pareille préoccupation chez un Espagnol du seizième siècle est un anachronisme évident. Mais Schiller se soucie peu de cette invraisemblance; il n'a pas encore renoncé à prêcher

dans ses drames ses propres théories politiques ou morales.

Il fait donc, par la bouche de Posa, la leçon aux souverains de son temps. Il pose en principe que le rôle d'un monarque consiste uniquement à assurer le bonheur de ses sujets. Un roi doit s'oublier soi-même et ne se laisser guider, en tous ses actes, que par un ardent, un sincère amour des hommes. Il faut que, loin d'imposer à la foule des êtres qui sont dans sa dépendance une vie uniforme et médiocre, il assure à chaque individu les moyens de se développer en toute indépendance. Trop souvent, les hommes, déformés par le despotisme, deviennent peureux, prudents, rampants; ils perdent le goût de la liberté, que pourtant la nature avait déposé en eux. L'humanité ne peut progresser et connaître un vrai bonheur que si les esprits sont libres. Un souverain ne devrait jamais être rien d'autre que le serviteur et le défenseur de la liberté de tous.

On s'attendrait à voir le représentant de ces théories généreuses mêlé à de grands événements politiques. Il semblerait naturel que Posa pérît, comme Egmont, en héros de l'indépendance d'un peuple. Peut-être ce doctrinaire nous apparaîtrait-il comme un être de chair et de sang, fortement individualisé, s'il se mettait par exemple à la tête d'une troupe de révoltés. Mais il ne fait guère que discourir. Il médite bien, il est vrai, de grands desseins qui doivent profiter à toute une nation et à une vaste communauté de croyants persécutés. Mais il disparaît avant d'avoir pu rien entreprendre de positif; et s'il succombe, ce n'est pas en victime du despotisme et de l'intolérance; c'est seulement parce qu'il a commis une faute de tactique : il a mal conçu son plan; il a eu le tort de croire qu'il pourrait, sans mettre personne dans le secret de ses décisions, régler à son gré le destin de don Carlos et

celui des Pays-Bas et garder néanmoins l'ascendant qu'il a pris sur Philippe II. Trompé dans ses calculs, il accepte la mort comme il se résignerait à la perte d'un pari. Malgré les éloquentes oraisons funèbres que Schiller fait prononcer, devant son cadavre, par Don Carlos et par Philippe, cette mort apparaît bien plutôt comme un arbitraire expédient du dramaturge que comme une nécessité du drame.

Comme dans *Fiesco*, Schiller a opposé ici deux figures de femmes, l'une vertueuse et pure, la reine, l'autre dominée pas ses passions, la princesse Eboli. Toutefois le contraste est présenté de façon moins sommaire et moins brutale qu'autrefois. De ces deux personnages c'est assurément la princesse Eboli qui est le plus proche de l'humanité ; elle est plus faible qu'artificieuse ; c'est le sentiment qui la conduit. La reine a une noblesse un peu apprêtée et par moments toute conventionnelle. Schiller a voulu donner à entendre qu'elle n'était nullement insensible à l'amour de Carlos, mais qu'entièrement maîtresse d'elle-même, elle savait se contraindre à observer les prescriptions de la raison. Il eût pu se donner pour tâche de nous faire connaître ses doutes, ses regrets, ses combats intérieurs. Il a préféré faire d'elle un autre Posa. Ce ne sont pas ses sentiments de bienveillance et de tendresse inavouée pour Don Carlos qui l'entraînent en des intrigues où son honneur de reine et de femme risque d'être compromis ; ce sont ses tendances politiques et philosophiques, c'est l'appui moral qu'elle donne aux desseins révolutionnaires de Posa et de son ami Carlos. Elle trahit en quelque manière le roi, puisqu'elle prête les mains à un complot qu'on forme contre lui ; c'est de cette complicité qu'elle est finalement punie. Cette nouvelle héroïne de Schiller est encore une raisonneuse et une disciple des philosophes rationalistes du dix-huitième siècle. Mais son langage a une

simplicité qu'on ne trouvait pas dans les discours d'Amalia, de Léonore ou de Louise Millerin. Depuis qu'il a fréquenté Charlotte von Kalb et mainte autre femme d'esprit cultivé, Schiller sait qu'il n'est pas nécessaire de recourir à la grandiloquence pour atteindre à la distinction.

Schiller n'a pas encore réussi, dans ce drame, à faire abstraction de ses convictions ou de ses croyances personnelles. *Don Carlos* est, en maint passage, une œuvre polémique. Mais ce ne sont plus l'hypocrisie sociale ou les préjugés de classe que Schiller combat ici : c'est, outre l'arbitraire despotique, l'esprit d'intolérance religieuse. L'enseignement qu'il a reçu dans son enfance l'a rendu hostile au catholicisme; ses études historiques, qui l'obligent à s'occuper longuement de guerres de religion, ne font que renforcer ce parti-pris ancien. Il saisit avec plaisir l'occasion que lui offre *Don Carlos* de flétrir l'Inquisition. Il met en scène deux représentants de l'Église catholique : l'un, Domingo, confesseur du roi, symbolise l'esprit d'intrigue; l'autre, qui est le grand Inquisiteur en personne, personnifie le fanatisme. De ce dernier Schiller veut bien reconnaître la bonne foi; il lui accorde même une certaine grandeur sombre. Mais en Domingo il ne voit guère que l'homme de ruse et de dissimulation, avide de puissance temporelle; ici, il rejoint presque Voltaire.

C'est seulement à partir de *Wallenstein* qu'il fera effort pour s'élever à une objectivité complète. Dans *Don Carlos* il est encore apôtre et homme de parti. Mais, en dépit de faiblesses évidentes, ce drame annonce déjà la maîtrise prochaine. Schiller ne lui a pas en vain consacré un labeur de quatre années; de remaniement en remaniement, il a donné plus de plénitude à la langue, plus de souplesse au vers ïambique, plus de vérité et de dignité aux personnages,

plus de force et de signification au contenu idéologique. Il a conscience des progrès accomplis et juge avec raison qu'il peut désormais affronter sans trop trembler le jugement du milieu littéraire de Weimar, Il quitte la Saxe pour la Thuringe.

CHAPITRE VII

LA *THALIA* PUBLICATIONS DIVERSES (1785-1789)

Don Carlos n'est pas la seule production des années inquiètes où Schiller cherche d'abord sur les bords du Rhin, puis en Saxe, à conquérir l'indépendance et à fixer son destin errant. Philosophie, lyrisme, roman, histoire, critique l'attirent tour à tour. Ardent, entreprenant, confiant en ses forces juvéniles, il fonde en 1784, à Mannheim, une revue littéraire, à laquelle il donne le nom de *Rheinische Thalia (La Thalia rhénane)*. Faute de ressources, il n'en peut faire paraître que le premier fascicule en mars 1785. Mais, peu après son arrivée à Dresde, il entre en relations avec un éditeur actif, Göschen, qui consent à reprendre l'entreprise. La revue, qui désormais s'appelle simplement la *Thalia*, paraît de façon à peu près régulière jusqu'en 1791. Une nouvelle série, intitulée la *Nouvelle Thalia* apportera au public, en 1792 et 1793, quelques traités d'esthétique, dont il sera question plus loin.

C'est dans la *Thalia* qu'ont paru, à côté des deux premiers actes de *Don Carlos*, quelques-uns des essais ou des poèmes les plus caractéristiques de Schiller. C'est là qu'on trouve en particulier les *Lettres philosophiques*, où le jeune écrivain a résumé en quelques pages les conceptions de métaphysique et de morale qu'il s'était formées vers sa vingtième année, sous l'influence de Leibnitz, de Shaftesbury et des penseurs écossais.

L'univers, déclare Schiller, est une pensée de Dieu. Il est nécessairement parfait, puisqu'il est de nature divine. Si l'homme croit y discerner parfois des imperfections, c'est parce que sa vue est faible et bornée : s'il était, comme Dieu, capable d'embrasser du regard l'ensemble des choses, il comprendrait que ce qu'il appelle le mal n'est qu'une des conditions du bien universel. Les êtres particuliers sont, eux aussi, des reflets de l'esprit divin; ils ne participent pas à la perfection de Dieu, puisque leur pensée ne s'élargit jamais à la mesure de l'univers et qu'ils ne peuvent par conséquent saisir dans sa totalité le plan du Créateur; mais ils ont tous un rôle dans la réalisation de ce plan; et c'est leur noblesse que de chercher à prendre toujours plus clairement conscience de leur place et de leur tâche dans l'univers, afin de contribuer volontairement à l'harmonie des mondes. Travailler à son propre perfectionnement, tel est le principe premier de la morale.

Par là l'homme arrivera au bonheur. Car tel est le destin qui lui est réservé par le Créateur. Le plus parfait des mondes possibles, celui où nous vivons, a été organisé en vue du bonheur des créatures. Le bonheur n'est d'ailleurs pas ce que pense le vulgaire et ne consiste nullement dans la satisfaction des appétits du corps. L'homme n'est pleinement heureux que lorsque, travaillant avec désintéressement pour ses semblables et au besoin même se sacrifiant pour eux, il favorise et hâte le perfectionnement de l'humanité entière. Il applique ainsi de propos délibéré la grande loi d'amour qui régit tout l'univers. De même que les objets du monde physique, sans en excepter les astres les plus lointains, gravitent les uns autour des autres et sont groupés en un système unique par une impérieuse attraction réciproque, de même les âmes des hommes sont irrésistiblement attirées les unes vers les

autres et unies par des liens indestructibles. La perfection morale consiste à rendre consciente chez chaque individu la disposition latente à aimer son prochain qu'il apporte en naissant et à faire d'une tendance instinctive une règle de vie.

Cette philosophie de l'amour et du bonheur a été pendant plusieurs années la doctrine du jeune Schiller. On en retrouve des échos dans les poèmes de l'*Anthologie* et dans plusieurs drames, en particulier dans *Don Carlos*. Mais les *Lettres philosophiques* elles-mêmes montrent que Schiller, au temps de son séjour à Dresde, passe par une période de scepticisme. L'exposé que lui fait son ami Körner du criticisme kantien l'amène peu à peu à considérer certaines des idées de sa jeunesse comme d'irréelles imaginations, et c'est pour sortir d'une sorte d'état d'indécision philosophique qu'il se mettra bientôt à l'étude méthodique de Kant. Toutefois il ne rejettera jamais tout à fait les enthousiastes et généreuses croyances de sa vingtième année; il essaiera de les incorporer à un système renouvelé et élargi.

C'est encore dans la *Thalia* que paraissent la nouvelle intitulée : *Histoire vraie d'un homme devenu criminel parce qu'il avait perdu l'honneur* et le début d'un roman inachevé, *Le Visionnaire* (*Der Geisterseher*).

Ces deux essais prouvent que Schiller eût été, s'il l'avait voulu, un romancier excellent. La nouvelle repose sur des faits exacts : elle relate partiellement l'histoire d'un chef de brigands qui avait eu une manière de célébrité dans le Wurtemberg, une trentaine d'années plus tôt. Mais Schiller dédaigne de raconter par le menu les forfaits de ce bandit, qui à ses yeux n'est qu'un malheureux; il ne veut qu'expliquer son âme. La méchanceté, pense-t-il, n'est pas naturelle à l'homme; toutefois un individu qui se voit

constamment en butte à d'injustes traitements peut se laisser entraîner à des fautes qui, par une progression inévitable, le conduisent jusqu'au crime. C'est le cas de l'aubergiste dont il expose les infortunes accumulées; cet aubergiste, fort pauvre, est en outre disgrâcié de la nature; les jeunes filles le fuient; il est aigri et disposé aux longues rancunes; quelques braconnages dont il se rend coupable lui valent d'abord une ruineuse amende, puis une condamnation à la prison, et enfin trois ans de travaux forcés; une fois libéré, il ne songe plus qu'à la vengeance; il sait qu'il a été sournoisement trahi par un garde-chasse qui courtisait la même jeune fille que lui; il tue ce rival et va rejoindre une bande de brigands, dont il devient le chef; mais la vie qu'il mène lui pèse et il cherche à plusieurs reprises à s'en évader; n'y pouvant réussir, il finit par se livrer lui-même à la justice.

Malgré l'effort fait par Schiller pour conter ces faits d'une façon objective, l'intention didactique apparaît en maint endroit. Le récit n'est que l'illustration d'une thèse psychologique exposée en termes abstraits dans les trois ou quatre pages du début. Mais le récit lui-même est mené avec rapidité et simplicité. Il n'a pas tout à fait la couleur et la précision concrète qu'on admirera bientôt dans les nouvelles de H. von Kleist. Mais il est probable que la manière nerveuse, directe et dense de Schiller n'a pas été sans influer sur l'auteur de *Michaël Kohlhaas*.

Le *Visionnaire* au contraire n'est pas sans longueurs. Mais ce roman contient des pages riches et fortes, qui lui ont valu un grand succès au moment de sa publication. Schiller y étudie encore un cas psychologique dont la singularité lui semble mériter une analyse méticuleuse : il choisit pour héros un prince, qui, circonvenu par une bande d'intrigants et dirigé par eux à son insu, finit par renoncer à son libre arbitre, aban-

donne sa foi protestante et, après une période de complet scepticisme, se laisse convertir au catholicisme. Ce qui est, estime l'auteur, une chute profonde; car Schiller a une haine vigoureuse pour l'esprit à la fois fanatique et hypocrite, selon lui, des convertisseurs catholiques; il redoute les menées secrètes des Jésuites et des autres ordres; il croit aux intrigues tramées dans l'ombre par des agents subtils, infatigables et insaisissables. Cette crainte et cette croyance se fondaient à vrai dire sur quelques exemples précis : plusieurs princes allemands s'étaient convertis au catholicisme, à la fin du dix-huitième siècle, sous l'influence de gens qui se donnaient pour prophètes ou pour voyants; en l'année 1786, au temps même où Schiller écrivait son roman, toute l'Europe s'entretenait des impostures de Cagliostro et de l'ascendant que cet aventurier avait su prendre sur un cardinal français (l'affaire du Collier est de 1785).

Le prince visionnaire est dupé par une sorte de Cagliostro. Ce dernier évoque à ses yeux l'esprit d'un de ses amis morts, et le prince croit à la vérité de l'apparition jusqu'au moment où l'un des assistants, plus habile encore que le charlatan, dévoile la tromperie. Cette scène de magie supposée et les circonstances qui la précèdent ou qui la suivent sont présentées avec beaucoup de vie et de façon à piquer la curiosité du lecteur. Le reste est un peu plus languissant, bien que la désagrégation progressive de la volonté et des croyances du prince soit analysée par moments avec une remarquable pénétration. A travers toute la première partie de son roman — la seule qu'il ait jamais écrite — Schiller fait espérer à son lecteur une « histoire inouïe »; et il est bien vrai qu'il lui conte un certain nombre de faits extraordinaires. Il ne semble pas pourtant qu'il soit jamais arrivé à imaginer un coup de théâtre qui le satisfît; il a renoncé à terminer l'ou-

vrage, malgré les prières que lui adressait un public séduit et alléché par le début. Il lui suffisait sans doute d'avoir dessiné avec force et vraisemblance le développement d'un caractère assez particulier.

Il n'a pas davantage terminé un drame en prose, qui devait porter ce titre : *Le Misanthrope (Der Menschenfeind)*, et dont quelques scènes paraissent en 1786 dans la *Thalia*. Il est probable qu'il n'était pas parvenu à déterminer clairement le dénouement qu'il devait donner à son drame. Son misanthrope est un homme qui a sombré dans le plus profond pessimisme, non parce que tel de ses contemporains l'a desservi en des circonstances précises, mais parce que, d'une façon générale, les hommes particuliers ont déçu la bonne opinion qu'à priori il s'était formée de l'humanité. Aussi ses plaintes demeurent-elles extrêmement vagues, et il est lui-même très incertain de la conduite à tenir à l'égard de son prochain. Il a une fille, qu'il adore et qu'il croit avoir gagnée à ses idées. Elle sera, pense-t-il, l'instrument de sa vengeance : les prétendants se presseront autour d'elle, mais elle les désespérera tous. On croit deviner, en lisant le fragment laissé par Schiller, que ce beau plan devait être déjoué par les faits. Mais le ton des premières scènes était si tragique qu'il devenait malaisé d'aboutir à une solution aussi optimiste. Schiller a abandonné cette matière ingrate, dont la conception datait d'un temps où, à Mannheim, accablé par le sort, il inclinait lui-même à la plus noire misanthropie; mais en 1786, près de son nouvel ami Körner et de ses admirateurs de Dresde, son humeur avait changé; il avait cessé de maudire l'humanité.

Le poète lyrique ne se manifeste guère dans la *Thalia*. Pourtant c'est là que paraissent, en 1786, les deux poèmes les plus ardents et les plus amers que

Schiller ait jamais écrits : *Freigeisterei der Leidenschaft* (*Scepticisme de la passion*) et *Resignation*. C'est l'expression véhémente et par endroits presque désespérée de l'amour insatisfait qu'il avait ressenti pour Charlotte von Kalb durant les derniers mois de son séjour à Mannheim (hiver 1784-85). Retenue par des scrupules qui se fondaient sans doute à la fois sur des raisons religieuses et sur le souci des convenances mondaines, Charlotte n'avait voulu jamais être sienne. Il avait respecté sa volonté, sans reconnaître le bien-fondé des arguments qu'elle lui opposait. C'est ce que proclame le premier des deux poèmes (qui, considérablement accourci par la suite, porte aujourd'hui dans les éditions courantes le titre de *der Kampf*). L'amant impatient, en qui la nature elle-même a déposé le germe d'une passion qui n'a rien que de noble et de beau, se refuse à reconnaître les prescriptions d'une morale qu'il juge toute conventionnelle. *Resignation* reprend ce thème avec force, en y ajoutant un accent de pessimisme vraiment exceptionnel dans l'œuvre de Schiller. En renonçant à la possession de la femme qu'il aimait, le poète a accompli ce que sur terre on appelle le devoir. Peut-il au moins espérer qu'une autre vie lui apportera une compensation? Non; il faut que la vertu se résigne à trouver en elle-même sa propre récompense.

Ces deux poèmes ne sont pas dépouillés de toute rhétorique, ni même de toute préciosité. Mais l'expression très sincère du sentiment qui bouleversait alors l'âme de Schiller y atteint parfois à une concentration, voire à une simplicité, qu'on ne rencontrait guère dans l'*Anthologie*.

A ces effusions presque découragées succède bientôt un poème enivré, *An die Freude* (*A la Joie*), écrit vers la fin de 1785. Après la solitude et la mélancolie des derniers mois passés à Mannheim, Schiller s'était

vu entouré à Dresde d'amis enthousiastes et tendres. Leur chaude amitié lui avait rendu sa confiance dans l'humanité. La joie qu'il chante, c'est l'exaltante sympathie, l'amour ardent et désintéressé qui porte les hommes à former avec leurs frères répartis sur la terre entière une seule, une heureuse famille. La nature est union, vie et joie. L'allégresse qui emplit les cœurs des hommes, quand ils songent à leurs semblables, atteste qu'ils ont su se faire en ce monde les collaborateurs conscients de la volonté divine. L'ode de Schiller est un acte de foi dans l'ennoblissement constant et dans la perfection prochaine de l'humanité. Pour proclamer, pour crier sa croyance, le poète a trouvé un rythme ardent, entraînant, passionné; sa langue, quoique encore assez tendue, est moins encombrée d'outrances verbales que dans les *Brigands* ou dans l'*Anthologie*. Ses extatiques apostrophes, ses exclamations inspirées font quelquefois sourire le lecteur moderne. Mais cette brûlante sincérité schillérienne trouvait chez les contemporains un retentissant écho : ce sont les vers de cette ode de Schiller que font entendre aujourd'hui encore à travers le monde entier les chœurs de la IXe symphonie de Beethoven.

En mars 1788, alors que déjà Schiller était installé à Weimar, Wieland lui demanda un poème pour sa revue, le *Teutscher Merkur*. En quelques jours Schiller écrivit *les Dieux de la Grèce* (*Die Götter Griechenlands*). Le thème en était presque goethéen, et c'est la première des productions de Schiller à laquelle Goethe ait accordé une admirative estime. Au temps des Grecs, dit le poète, la nature était peuplée de dieux : il y avait une dryade dans chaque arbre, une naïade dans chaque source, et chaque rocher enfermait une fille pétrifiée de Tantale; aujourd'hui les hommes n'aperçoivent plus de dieux nulle part; la nature n'est à leurs yeux qu'un mécanisme auquel s'appliquent des

lois inexorables; un Dieu sombre, un Dieu de renoncement a chassé toutes ces créatures heureuses, et elles ne vivent plus que dans les vers des poètes.

Cette glorification de l'ancien paganisme suscita aussitôt de vives polémiques. On accusa Schiller de noirs desseins contre le christianisme. Mais ce qu'il répudiait, c'était seulement la conception ascétique qui fait des joies naturelles de ce monde des occasions de péché et des obstacles au salut de l'âme. Il lui semblait qu'entre le panthéisme philosophique d'un Leibnitz et le panthéisme poétique des anciens l'accord était facile. Ne pouvait-on voir dans la nature entière la manifestation d'un être divin et ne pouvait-on penser, comme l'enseignaient nombre de penseurs du dix-huitième siècle, que les passions mises par Dieu au cœur de l'homme fussent bonnes et bienfaisantes, en raison même de leur origine divine? La vérité, selon Schiller, c'est que Dieu a toujours voulu qu'il y eût harmonieux accord entre l'âme et le corps, entre la vie de l'esprit et la vie des sens. Si les hommes savaient reconnaître cette vérité, la beauté cesserait d'être pour eux une tentation condamnable, un piège du Malin; ils découvriraient dans la beauté la révélation même de l'esprit divin.

La beauté, c'est l'objet du long poème que Schiller compose en 1789, *die Künstler (les Artistes)*, en réponse aux détracteurs des *Dieux de la Grèce*. La beauté est partout dans l'univers, parce que l'univers est l'harmonieuse création de Dieu. Mais il s'en faut de beaucoup que les hommes l'aperçoivent spontanément. Il a fallu, au début de la civilisation, que des êtres d'élite, les artistes, fissent comprendre aux autres créatures humaines que les proportions merveilleuses et l'heureux équilibre qu'on observe partout dans l'univers étaient le symbole apparent de quelque chose de profond, d'une pensée organisatrice. C'est en

contemplant les œuvres des artistes que les hommes en sont venus peu à peu à soupçonner que toute forme obéissait à des lois et qu'il existait par conséquent des vérités éternelles. Par un lent travail auquel ont participé des générations nombreuses on est arrivé à mettre ces vérités en formules abstraites; la raison s'est développée; l'homme s'est progressivement rendu maître de la nature. Mais c'est l'art qui avait frayé les voies à la pensée philosophique et à la science. Les artistes n'ont d'ailleurs jamais cessé d'être des guides nécessaires. Les hommes auxquels on donne le nom de « penseurs » ou de « savants » ne sont que leurs auxiliaires, après avoir été leurs élèves. Le devoir actuel des artistes est de montrer que la culture rationnelle, principalement attachée à définir abstraitement la vérité, est un peu trop oublieuse de ses origines et qu'elle doit redevenir une culture fondée sur l'amour de la beauté.

C'est son propre idéal de vie que Schiller exposait dans ce poème, dont l'expression d'ailleurs demeure quelquefois un peu didactique. Il lui semblait qu'une pareille théorie devait obtenir l'assentiment et la sympathie de Gœthe. Mais ce dernier ne se départ pas encore de sa froideur à l'égard de son jeune confrère. Il est vrai que Schiller vient de publier (1788) dans un journal littéraire, une critique assez sévère — et sur certains points d'ailleurs fort contestable — de la tragédie d'*Egmont*. Le ton un peu tranchant du jeune critique n'était pas fait pour faciliter un rapprochement. Peut-être Gœthe se fût-il montré plus accommodant s'il avait pu lire l'étude extrêmement intelligente et pénétrante qu'en cette même année 1788 Schiller avait entrepris d'écrire sur *Iphigénie*. Mais cette étude ne fut pas publiée à ce moment; elle demeura inutilisée dans les cartons de Schiller dix années entières.

Les *Artistes* sont une sorte d'adieu provisoire à la

poésie. Pendant cinq ou six ans Schiller va cesser de se manifester soit comme poète lyrique, soit comme poète dramatique. Il se tourne vers l'histoire et la philosophie. Le public, durant ces quelques années, ne le connaîtra guère que comme historien et comme esthéticien.

CHAPITRE VIII

SCHILLER HISTORIEN

Les premiers mois du séjour de Schiller à Weimar ne vont pas sans déceptions. Bien accueilli par Wieland, et même par Herder, il sent pourtant que ces écrivains célèbres ne le traitent pas en égal. Or, à mesure qu'il les connaît mieux, il se rend compte que la distance est moins grande entre eux et lui qu'il ne l'avait d'abord pensé. Les seuls avantages véritables qu'il reconnaisse à ces illustres aînés, ce sont une plus grande expérience des hommes et une variété de connaissances qui lui manque encore. Il se trouve « pauvre » quand il se compare à eux. Mais ses lacunes sont de celles qu'un homme énergique peut rapidement combler. Il sent grandir sa confiance en lui-même. Obligé de vivre dans un demi-isolement (car, bien qu'introduit par Charlotte von Kalb en diverses maisons de Weimar et même à la cour, il n'a avec la plupart des gens à qui il est présenté que des relations un peu froides et cérémonieuses), il se soumet durant l'hiver de 1787 et une partie de l'année 1788 à un long et persévérant labeur. Il écrit l'*Histoire du Soulèvement des Paÿs-Bas contre la monarchie espagnole*, et la publie dès octobre 1788. Le succès en est grand. C'est le premier ouvrage de Schiller qui lui rapporte d'appréciables honoraires.

L'étude du passé devait être pour lui un moyen de mieux connaître les hommes, leurs natures diverses,

leurs passions, les mobiles de leurs actes. Cette façon d'élargir son expérience était sans doute bien livresque encore ; mais il n'en était point d'autre qui s'offrît à lui à ce moment-là. Il espérait en outre redresser, par cette publication, le jugement un peu sommaire qu'on s'était habitué à porter sur lui jusque dans les milieux littéraires : on ne voulait trop souvent voir en lui que le poète tumultueux et révolutionnaire de ses premiers drames. Il tenait à prouver qu'il était aussi l'homme des entreprises longuement mûries, qu'il avait une culture ample et forte et qu'il savait, quand il le fallait, faire taire toute passion pour exprimer de façon nuancée et pondérée ce qu'il jugeait être le vrai.

Il est d'ailleurs moins érudit que philosophe. Il considère l'histoire comme un immense magasin de faits, dont un esprit bien fait doit savoir montrer l'enchaînement nécessaire et la signification profonde. L'humanité n'est pas le jouet de forces aveugles et indiscernables; elle contribue elle-même à déterminer son destin. La volonté humaine a eu une part éminente dans la formation progressive de la culture universelle. L'historien a pour objet principal de montrer comment la raison s'est peu à peu affranchie des entraves qui gênaient son épanouissement, et comment elle tend toujours davantage à défendre et à utiliser sa liberté.

C'est seulement en mai 1789, dans la leçon par laquelle il inaugurera ses cours à l'Université d'Iéna, que Schiller exposera les principes qui doivent à son sens guider l'historien. Mais il ne fera alors que définir après coup la tâche qu'il s'était déjà assignée dans son *Histoire du Soulèvement des Pays-Bas* : montrer qu'il y a, dans le déroulement des faits historiques, une idée, un but, une « intention », qu'un esprit philosophique est capable d'appréhender. L'histoire n'est pas un simple récit des événements passés ; c'est une

explication de l'état présent du monde. Aussi doit-elle embrasser non seulement les faits politiques, mais en outre tout ce qui relève de l'art et de la science. Bien des documents font à vrai dire défaut pour les siècles reculés et il n'est pas toujours possible de porter sur les faits un jugement assuré. Dans l'ensemble pourtant l'historien philosophe est en mesure d'établir que l'histoire universelle atteste un progrès et une action toujours plus marquée de la raison humaine. On ne peut donc douter que le développement de l'humanité soit commandé par un principe téléologique.

Schiller n'a jamais tenté d'écrire la vaste explication de l'histoire universelle que semblait faire prévoir sa leçon inaugurale. On peut pourtant en reconstituer les grandes lignes, à l'aide de fragments qu'il a publiés, soit dans la *Thalia*, soit dans des recueils de mémoires et de documents historiques dont il a, quelques années durant, dirigé la publication, dans l'espoir de gagner quelque argent.

Il admet, pour les débuts même de l'humanité, le récit traditionnel de l'Écriture[1] : l'homme, avant de mener une vie de misère et de labeur, a connu la quiétude du paradis terrestre. Le péché originel l'a chassé de ce paradis, mais l'a du même coup rendu capable de lutter et de s'élever, par un libre effort, jusqu'à un haut état de dignité morale. Schiller s'accorde avec Herder et Kant, dont il a d'ailleurs subi l'influence, pour penser que la raison n'a pu commencer à exercer son rôle ennoblissant qu'à partir de la chute du premier homme. Si la créature humaine avait continué à vivre dans un état de perpétuelle innocence, elle n'aurait mené qu'une vie végétative, sans erreurs et sans mérites. Sa vraie grandeur est

1. *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* (*1790*).

d'avoir, au milieu de toutes ses imperfections, senti la présence en son cœur d'une loi morale et d'avoir su, par un acte de libre volonté, obéir à cette loi. En refoulant délibérément ses instincts égoïstes ou mauvais, l'homme a rendu possible la grande œuvre de la civilisation (*Kultur*).

La société, en effet, est devenue possible et l'on a vu des hommes de génie grouper autour d'eux leurs voisins pour constituer des États. Le premier de ces grands bienfaiteurs, Moïse, n'a pas seulement constitué une importante communauté politique, celle du peuple hébreu, il a en outre proclamé la doctrine du monothéisme, qui a favorisé de façon inappréciable les progrès de la morale et ceux de la raison elle-même[1]. D'autres législateurs, comme Lycurgue et Solon, ont su édifier des codes qui ont permis à certaines sociétés de se distinguer entre toutes les autres et de devenir ainsi des modèles pour le reste du monde. On peut sans doute reprocher au premier d'avoir sacrifié l'individu à l'État, et au second d'avoir mésusé des lois pour contraindre ses concitoyens à se montrer vertueux. Mais il faut leur savoir gré à tous deux d'avoir donné de si beaux exemples d'organisation sociale[2].

A l'égard du moyen âge, Schiller partage l'opinion commune à la plupart des historiens du dix-huitième siècle : c'est à ses yeux une époque de fanatisme, et il déplore l'aveugle emportement qui a lancé les croisés à l'assaut de l'Orient. Il essaie pourtant de prouver que ces siècles d'obscurantisme ne rompent pas à proprement parler l'harmonieux développement de l'humanité. La solide organisation de la société antique, en assurant le bonheur des citoyens, les avait

1. *Die Sendung Moses* (1790).
2. *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (1790).

peu à peu déshabitués de tendre les ressorts de leur volonté. Il était utile qu'à une période de quiétude succédât une période de conflits désordonnés, pour que la raison trouvât, dans la lutte, la force de travailler plus énergiquement que jamais à son propre affranchissement [1].

Engourdies au moyen âge dans l'asservissement et la contrainte où les tient l'Église, les âmes se révoltent au seizième siècle. La Réforme est pour Schiller l'époque la plus glorieuse de l'humanité. C'est elle qui, à son sentiment, a établi de façon inébranlable la liberté moderne. Aussi ne faut-il pas s'étonner que Schiller consacre son principal effort d'historien aux luttes politiques et religieuses issues du mouvement de la Réforme.

Il lui faut moins d'une année pour rédiger le long récit du *Soulèvement des Pays-Bas*. Il s'étonne lui-même de sa propre facilité. Il éprouve beaucoup moins de peine à conter les événements historiques d'où il vient de tirer les éléments de son *Don Carlos* qu'il n'en avait eu à imaginer et à composer les différentes parties de son drame. C'est qu'à vrai dire il ne s'est pas contraint aux longues et minutieuses recherches qu'on attend aujourd'hui d'un historien et que, même de son temps, savaient déjà pratiquer de consciencieux érudits; il n'a pas consulté d'archives; il n'a même pas eu à sa disposition la totalité des documents déjà imprimés et publiés; les sources espagnoles lui ont fait défaut. Il n'a travaillé que de seconde ou de troisième main. Mais il a su grouper les faits, les conter et les interpréter avec plus d'art et de clarté qu'aucun de ses prédécesseurs.

1. *Universalhistorische Uebersicht der vornehmsten an den Kreuzzügen teilnehmenden Nationen, ihrer Staatsverfassung, Religionsbegriffe, Sitten, Beschäftigungen, Meinungen und Gebräuche (1790).*

Son exposé n'embrasse qu'une partie des événements qui ont abouti à l'indépendance des Pays-Bas. On y trouve d'abord un tableau général de l'état politique et moral de ces provinces vers le temps où Philippe II monte sur le trône d'Espagne (1555), puis un récit des agitations, des troubles et même des premières révoltes qui se produisent au temps de la régence de Marguerite de Parme. Mais l'ouvrage se termine dès l'année 1567, au moment où Marguerite de Parme est remplacée, au gouvernement des Pays-Bas, par le duc d'Albe et où les mesures de rigueur prises par ce dernier vont provoquer la révolte proprement dite. Il ne répond donc pas entièrement à son titre. Ce n'est, en fait, qu'une vaste introduction à l'histoire du soulèvement des Pays-Bas. Schiller toutefois estimait qu'il avait atteint son dessein essentiel, qui était d'exposer les causes morales de la révolution bien plutôt que le détail des luttes guerrières.

Il abordait son œuvre avec un parti-pris qu'il n'a nullement cherché à dissimuler, et qui d'ailleurs lui était dicté par sa philosophie même. Il voulait montrer qu'en revendiquant leur liberté politique et religieuse, les habitants des Pays-Bas avaient servi la cause de l'humanité : ils avaient contribué à réaliser le plan de la Providence, qui veut que les hommes, par un effort de libre détermination, modèlent eux-mêmes leur destinée et arrivent peu à peu à assurer leur propre bonheur. Quand Schiller avait lu pour la première fois, dans un livre de l'Anglais Watson, le récit des faits qu'il allait bientôt rapporter à son tour, il avait été, dit-il lui-même, saisi d' « enthousiasme »; il avait dès lors éprouvé le besoin de faire partager à d'autres les « sentiments exaltants » qu'il avait personnellement éprouvés. A priori, il devait paraître impossible qu'un peuple pacifique, peu nombreux, occupé de commerce, de pêche ou d'élevage, pût l'emporter sur un

monarque puissant, qui disposait de troupes exercées et de richesses inépuisables. C'est pourtant ce qu'on avait vu se produire; car le plus faible des deux adversaires était soutenu par des forces qui triomphent toujours à la longue : l'amour de la liberté et celui de la vérité en matière de foi. Ses revendications étaient considérées comme illégitimes par un tyran à l'esprit étroit et fanatique; mais elles ne tendaient qu'à rendre toute sa dignité à la notion de loi. Les citoyens des Pays-Bas avaient été, en même temps que les défenseurs de leur propre indépendance, les champions de la liberté de tous les « citoyens du monde ». Au contraire, leur adversaire, Philippe II, était l'ennemi de l'humanité, puisqu'il était mû dans tous ses actes par la « haine de la liberté ».

On ne peut jamais enchaîner l'esprit. Philippe II, quoique soutenu ou plutôt guidé par le plus puissant organisme de domination morale qu'on ait jamais connu, l'Inquisition, a dû renoncer à la longue à dicter les croyances de ses sujets. Cet échec réjouit en Schiller le protestant et le rationaliste. Il a à l'égard de l'Église catholique et romaine une aversion qui s'exprime quelquefois en formules passionnées. Ses préventions anti-catholiques apparaissent toutefois plus marquées dans les premiers chapitres que dans le reste de l'ouvrage. Quand, après avoir caractérisé en de vastes tableaux les systèmes politiques, les idées et les croyances, il en vient au déroulement des faits eux-mêmes, il oublie un peu ses préjugés pour faire une part plus grande, soit au hasard, soit surtout à l'action des personnalités fortes.

Le désir de bien comprendre les âmes l'a en effet amené à porter sur les acteurs du grand drame qu'il racontait des jugements de plus en plus nuancés. Ce sont les personnages de premier plan, le prince d'Orange, Egmont, le cardinal Granvelle, Marguerite

de Parme, qui ont surtout retenu son attention. Il s'est ingénié à reconstituer leurs pensées et leurs sentiments avec le plus de vraisemblance possible. Il ne cache pas sans doute la sympathie qu'il éprouve pour les chefs de la révolte; car ces rebelles sont à ses yeux des promoteurs de la dignité humaine. Mais il a assez de pénétration pour comprendre l'état d'esprit de leurs adversaires et les mobiles qui les font agir. Il a bien montré comment Philippe II, Granvelle ou le duc d'Albe, en résistant aux rebelles, croyaient obéir à des nécessités politiques.

A la forme Schiller apporte un soin particulier. Il avait beaucoup apprécié l'ordre et la clarté d'ouvrages historiques tels que ceux de Montesquieu et de Voltaire. Il a l'ambition de présenter à son tour au public un ouvrage agréable à lire. Il arrive trop souvent, dit-il dans sa préface, que la lecture d'un livre d'histoire soit une « épreuve de patience ». Le souci de la composition et du style est très apparent dans les premiers chapitres du *Soulèvement des Pays-Bas*. On y trouve des portraits, des tableaux antithétiques et jusqu'à des discours qui, bien que fondés sur des documents authentiques, comportent pourtant, comme chez les chroniqueurs latins, un certain arrangement. La langue est extrêmement étudiée; elle a tout ensemble beaucoup de limpidité, de nombre et de couleur. Mais Schiller, qui a une tendance naturelle au rythme oratoire, se laisse aller parfois à un excès d'éloquence. Le style devient d'ailleurs plus simple et moins tendu à mesure qu'on avance dans la lecture de l'ouvrage. A ne considérer que la forme, on peut dire que Schiller se montrait supérieur à tous les historiens allemands de son temps et leur donnait une utile leçon.

L'époque qui avait vu le « redressement de la foi », le seizième siècle, avait une telle grandeur aux yeux de Schiller qu'il songea un temps à faire de Luther lui-

même le sujet d'une œuvre nouvelle. Mais quand en 1791 il entreprend une seconde étude historique de longue haleine, c'est à la demande d'un éditeur qui désire publier une *Histoire de la guerre de Trente ans*. Schiller accepte volontiers la proposition qui lui est faite. Il n'a toutefois pas l'ambition d'apporter des vues nouvelles ni des documents inédits. Il sait qu'il ne sera guère lu que par un public de culture moyenne et il s'évertue bien moins à faire preuve d'originalité qu'à présenter un récit vivant et clair. Dès maintenant d'ailleurs il est bien décidé à ne donner à l'histoire que la moindre partie de son temps. Il cessera presque complètement de s'en occuper après 1793. Il écrit donc ce livre d'une plume assez rapide, en faisant porter son principal effort sur l'agencement de la matière très touffue qu'il s'est engagé à traiter.

Il n'est pas de ceux qui voient dans la guerre de Trente ans une suite d'événements uniquement déplorables. Cette guerre a sans doute divisé et ravagé l'Allemagne. Mais elle a sauvegardé la liberté de la foi et rapproché dans une sorte de communauté, à la fois politique et religieuse, un certain nombre d'États européens. Les ruines qu'elle avait laissées ont été peu à peu relevées, et la raison, libérée des entraves que le papisme voulait lui imposer, a pu faire sentir ses effets bienfaisants : c'est la guerre de Trente ans qui a rendu possible le siècle des lumières. Un heureux hasard a voulu que dans la première moitié du dix-septième siècle l'intérêt de la plupart des princes allemands s'accordât avec celui du protestantisme. Les défenseurs de la Réforme ont donc été, une fois de plus, les champions de l'humanité.

Cette lutte longue et sanglante a été une manière de drame où le principe du bien a fini par l'emporter sur le principe du mal. Deux protagonistes personnifient pour Schiller ces principes opposés : Gustave-Adolphe,

héros du droit et de la liberté, chef d'une armée de justes, et Wallenstein, défenseur tortueux d'une cause moralement condamnable, intrigant génial, autour de qui se groupent des aventuriers avides, indifférents aux hautes aspirations qui font seules la dignité de l'homme. L'amour de l'antithèse a entraîné Schiller à idéaliser dès l'abord la figure de l'ambitieux roi de Suède et à accentuer les faiblesses indéniables du caractère de Wallenstein. Il a pourtant fini par rendre une assez exacte justice au caractère de ce dernier; très prévenu contre lui au début de son travail, il en est arrivé progressivement à apprécier en psychologue et presque à admirer la complexité de son esprit et de ses desseins. Le dramaturge sent déjà le parti qu'on peut tirer d'un tel personnage. C'est presque en auteur tragique qu'il conçoit et représente l'antagonisme de Gustave-Adolphe et de Wallenstein. Ces deux héros disparus de la scène, il ne porte plus aux événements qui suivent qu'un intérêt diminué. La période qui s'étend de 1634, date de la mort de Wallenstein, à 1848, année où commencent les négociations de paix, représente par sa durée presque la moitié de la guerre de Trente ans; Schiller la résume en un livre unique, qui ne forme même pas le sixième de l'ouvrage total. Quant aux Traités de Westphalie, il les laisse volontairement en dehors de son exposé; il sent que ses lecteurs trouveraient la matière aride et il n'a lui-même que peu de goût pour l'infinie complication des discussions diplomatiques.

Écrit pour le grand public, cet ouvrage a pleinement atteint son but. C'est dans la relation de Schiller que d'innombrables lecteurs allemands ont, à la fin du dix-huitième et au dix-neuvième siècle, puisé leur connaissance de la guerre de Trente ans et de ses causes. Partiale assurément, et mal proportionnée en certaines de ses parties, cette relation a le mérite

d'être toujours entraînante; elle attache et retient le lecteur. Les historiens ultérieurs en ont depuis longtemps complété les lacunes ou redressé les erreurs; mais aucun n'a su rendre plus attrayante une matière relativement ingrate.

Pour Schiller lui-même le profit a été grand. Ce n'est pas seulement sa trilogie de *Wallenstein*, ce sont tous ses drames futurs qui seront vivifiés par ces cinq années d'études historiques. Il aura acquis, comme il le souhaitait, une connaissance plus subtile et plus juste des esprits et des cœurs; il se représentera avec plus de nuance et de mesure les grands entraînements collectifs qui soulèvent parfois les masses populaires; enfin il se sera confirmé dans son idée préconçue que ce sont toujours les grandes personnalités, les hommes de volonté forte qui orientent les peuples vers leurs destinées futures; et c'est à comprendre, puis à faire revivre quelques-unes de ces personnalités d'élite qu'il va de plus en plus délibérément vouer son effort.

CHAPITRE IX

SCHILLER ESTHÉTICIEN

Schiller a médité toute sa vie sur la nature du beau et consacré plusieurs années à la rédaction de traités esthétiques. Ce n'était pas simple curiosité de poète désireux de comprendre et de préciser les lois de son art. Il obéissait à un besoin profond de son esprit. Son esthétique n'est pas un simple aspect ou un prolongement de sa philosophie; elle est cette philosophie même. C'est seulement à l'aide du concept de beauté que Schiller résoud les problèmes les plus vastes, comme celui des rapports que l'homme entretient avec l'univers ou celui des conditions nécessaires de la culture de l'humanité.

Dès 1784, dans le discours[1] qu'il avait lu en prenant séance à la « Société allemande » de Mannheim, sorte d'académie locale dont il avait été élu membre, Schiller avait attribué à l'art, dans la formation de l'esprit humain et de la moralité, un rôle aussi important qu'à la religion et aux lois. Il y avait même esquissé une idée qui devait recevoir dans des traités ultérieurs d'amples développements et devenir un élément essentiel de son système : l'homme ne connaît pas seule-

1. « Quelle peut être exactement l'influence d'une bonne scène permanente? » publié dans la *Thalia* en 1784, intitulé plus tard : « La scène en tant qu'institution morale » (*Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*).

ment l'état de passivité, dans lequel il lui faut subir les influences extérieures ou les nécessités de la vie quotidienne, et l'état d'activité, qui lui permet d'élever par moments son esprit jusqu'aux spéculations les plus hautes et les plus libres; il ressent aussi le besoin d'un état intermédiaire, qui est l'état esthétique, et ce sont les créations de l'art qui donnent satisfaction à ce besoin de sa nature.

Ce n'est toutefois qu'aux environs de la trentième année que Schiller cherche à développer, à préciser et à systématiser ses idées philosophiques. Son ami Körner, puis l'un des professeurs de philosophie d'Iéna, Reinhold, lui font connaître les théories kantiennes. A partir de 1791, et pendant près de trois ans, Schiller entreprend lui-même une étude minutieuse des principaux ouvrages de Kant en commençant par la *Critique du Jugement*, qui vient justement de paraître (1790), et qui contient toute une esthétique. Il adopte certaines des idées de Kant et une partie de sa terminologie, sans pour cela renoncer à construire une doctrine qui lui soit propre. Ses premiers essais d'esthétique, qui portent sur le tragique et sur la cause du plaisir que le public prend aux représentations de tragédies, attestent encore un certain flottement de pensée. Schiller commence par rejeter l'opinion des esthéticiens qui, comme Lessing et beaucoup d'autres avant lui, assignaient à l'art un rôle moralisateur. L'art n'a d'autre objet que de procurer du plaisir. Mais ce plaisir doit être « libre », c'est-à-dire purement spirituel et indépendant de toute excitation des sens; il doit mettre uniquement en jeu notre raison et notre imagination; notre plaisir doit résulter d'une idée abstraite, d'une représentation. Nous ressentons ce plaisir quand nous nous rendons compte qu'une œuvre d'art tend à une fin, qui peut être, selon les cas, le bon, le vrai, la perfection, la beauté, l'émotion, le sublime. Mais Schil-

ler revient par un détour aux considérations de moralité qu'il avait d'abord écartées, en déclarant que la tragédie a pour objet essentiel de représenter le sublime et que le sublime est caractérisé par la nature purement morale des fins qu'il poursuit.

Ces définitions ne pouvaient alors être tout à fait claires que pour des lecteurs de Kant. Ce dernier avait enseigné que le plaisir esthétique est indépendant de toute expérience sensible et résulte du jeu des facultés intellectuelles ; il y a en lui des éléments qui ont une valeur universelle ; aussi est-il facile de le faire partager à d'autres hommes; il naît dès que l'esprit perçoit dans un objet un plan, une ordonnance ; il est causé par le fonctionnement de notre intelligence, non par l'impression directe des choses.

Mais l'analyse de Kant n'envisageait que le sujet, que l'esprit, siège du plaisir esthétique, et ne considérait pas l'objet, occasion de ce plaisir. C'est ce que Körner fait observer à Schiller dans une lettre du mois de mars 1791 : Kant, lui dit-il, ne parle que de l'effet produit par le beau sur le sujet : il n'examine pas les différences que présentent les objets eux-mêmes et qui font que nous les déclarons, suivant les cas, beaux ou laids. Kant, ajoute Körner, a eu tort de négliger cet examen et l'on peut se demander si, en reprenant l'enquête qu'il avait laissée incomplète, on n'arriverait pas à découvrir « cette pierre philosophale » que serait un critère objectif de la beauté. Cette remarque de Körner a peut-être éveillé en Schiller l'ambition de pousser l'analyse du beau plus loin que n'avait fait Kant.

Mais le traité qu'il projette au cours des années suivantes et qui devait porter le titre de *Kallias* n'a jamais été rédigé. Nous n'en avons que l'esquisse dans cinq lettres envoyées par Schiller à Körner au mois de février 1793. Schiller semble s'être proposé de démontrer en premier lieu qu'il existe un concept objectif de

la beauté et ensuite que ce concept s'accorde avec celui que nous tirons de notre propre expérience ; il eût enfin exposé, en manière de conclusion, quelles devaient être, dans les divers arts (à l'exception de la musique, dont il confessait n'avoir qu'une connaissance insuffisante) les applications pratiques de cette doctrine.

C'est à l'aide de concepts et de termes kantiens qu'il mène sa propre démonstration. Il accepte la distinction faite par Kant entre le monde des apparences et celui des réalités inconnaissables. Et surtout il fait sienne avec empressement l'idée de la liberté de l'être moral, telle que la proclamait la *Critique de la raison pratique*. « A coup sûr, dit-il, il n'a jamais été prononcé par un homme mortel une parole plus grande que cette parole de Kant, qui est d'ailleurs le résumé de toute sa philosophie : détermine-toi toi-même et par toi seul. » Mais alors que Kant n'apercevait la liberté que dans la volonté humaine, Schiller la voit, agissante, hors de l'homme, dans ces objets que nous appelons « nature ». « Cette grande idée de la détermination autonome nous apparaît dans certains phénomènes de la nature, et nous l'appelons alors beauté. » Une plante qui s'épanouit prend librement la forme qui correspond le mieux à sa destination. C'est parce qu'elle a rempli sa propre fin que nous la disons belle ; notre jugement esthétique nous est dicté non par une impression subjective, mais par la constatation d'une liberté inhérente à la plante. C'est pourquoi l'on peut définir la beauté : la liberté ou l'autonomie qui se manifeste à l'intérieur du phénomène (*Freiheit in der Erscheinung*). La beauté est dans l'ordre des apparences ce qu'est la liberté dans l'ordre moral.

Il s'ensuit que, en matière d'art, on déclarera beaux les objets qui, dans l'image qu'en présente l'artiste, éveillent chez le spectateur une idée de liberté. Ce

qui fait leur beauté est indépendant et de la personnalité de l'artiste et de la matière dans laquelle ils sont représentés; elle est en eux-mêmes, dans la conformité de leur apparence avec leur loi intérieure. L'artiste vraiment digne de ce nom ne cherche à reproduire ces objets qu'avec la plus scrupuleuse objectivité; c'est l'objectivité seule qui donne à ses œuvres un style.

En attendant de composer un grand « Traité analytique du beau », qu'il ne trouvera d'ailleurs pas le temps d'écrire, Schiller publie des études fragmentaires : et d'abord, en 1793, un essai sur *Anmut und Würde (De la Grâce et de la Dignité)*. Il y cherche à déceler les traits caractéristiques du beau en limitant son enquête à cet aspect particulier de la nature qu'est la forme humaine. Dans la statuaire, observe-t-il, ce sont généralement les représentations du corps humain que l'on trouve les plus belles. Mais pourquoi y a-t-il des statues auxquelles on s'accorde à reconnaître une sorte de perfection? Il n'en faut pas demander la raison profonde à la technique du sculpteur; c'est dans le modèle de l'artiste, c'est dans l'homme vivant lui-même qu'on la découvrira. C'est donc la personne humaine, telle qu'elle agit et se manifeste à nos yeux, qu'il faut étudier.

Or cette forme humaine peut être considérée sous deux aspects divers. Elle frappe d'abord par sa structure générale : la nature a accordé à certains individus de si nobles proportions que l'idée de beauté se présente aussitôt à l'esprit de qui les voit : cette beauté, qui est un don du Créateur, est, si l'on peut dire, constitutionnelle; Schiller l'appelle « beauté architectonique ». Mais outre cette beauté stable, il y a dans la forme humaine, à de certains moments du moins, une certaine propriété qui la rend attirante, séduisante; Vénus, telle que se la représentaient les anciens, n'enchantait pas seulement les regards par sa beauté; elle

avait en outre la grâce et c'est par là qu'elle gagnait les cœurs, qu'elle provoquait les désirs.

Comment faut-il définir la grâce? C'est, dit Schiller, une « beauté mobile, entendez une beauté qui peut apparaître accidentellement et disparaître de même chez le sujet ». Elle est entièrement indépendante de la beauté stable, laquelle est donnée avec l'être. La grâce se manifeste de façon fortuite et passagère, par exemple dans les mouvements, les attitudes, les gestes, dans tout ce qui appartient en propre à un être et n'est pas en lui l'œuvre du Créateur. Elle exprime donc ses sentiments ou ses volontés; elle porte témoignage de sa liberté.

L'idée de liberté amène peu à peu Schiller à des considérations morales. L'homme est libre, c'est-à-dire qu'il peut choisir entre le bien et le mal. Mais, comme il est un être de raison, c'est pour le bien qu'il se prononce. Ayant la faculté de se déterminer lui-même, il se détermine en faveur du devoir moral. C'est là une idée kantienne que Schiller accueille d'autant plus volontiers qu'elle ne fait que confirmer en lui-même une croyance ancienne : toute créature, pensait-il déjà au temps de sa philosophie leibnitzienne, doit chercher à accorder sa volonté avec celle du Créateur et travailler consciemment à rendre l'univers parfait. La liberté morale aboutit donc tout naturellement à l'idée du devoir. Et c'est cette conscience du devoir librement reconnu qu'exprime, dans l'apparence extérieure de l'homme, le mode particulier de beauté qu'on appelle « grâce ». Du moins en est-il ainsi chez les êtres d'élite que Schiller désigne du nom de « belles âmes ». Les attitudes, les gestes, les mouvements de ces êtres sont assurément irréfléchis; ils trahissent d'ailleurs des inclinations toutes spontanées; mais les inclinations d'une « belle âme » sont toujours dénuées d'égoïsme; elles sont commandées, au fond, par le

respect et l'amour de la loi morale. Aussi peut-on dire de la grâce qu'elle est « l'expression de la vertu ».

Dans cette analyse, qui comporte d'assez longs développements, Schiller ne perd jamais de vue le domaine des choses concrètes. Ce que Kant appelle le monde des phénomènes a pour lui une importance fondamentale. Il y voit, de ses yeux, la loi morale s'y manifester de façon sensible. C'était aller beaucoup plus loin que Kant, pour qui la loi morale était un impératif purement abstrait; cet impératif visait d'ailleurs à réprimer les instincts ou les appétits de la nature sensible. Schiller veut au contraire que la nature sensible exprime avec une joyeuse spontanéité son accord enthousiaste avec la loi morale. C'est l'homme tout entier, et non pas seulement la partie pensante de l'homme, qui, sans effort, sans contrainte, choisit le parti de la vertu.

Quand les sens de l'homme, par une adaptation spontanée et souple, expriment fidèlement la vie de l'âme, le spectateur a une impression de grâce. Mais il arrive que les sens soient en désaccord avec l'être moral : un danger, une frayeur, une passion peuvent causer des mouvements instinctifs, qui sont des gestes de lâcheté, de petitesse, d'égoïsme. Les êtres vulgaires s'abandonnent volontiers à ces mouvements du corps et ne songent qu'à leur intérêt ou à leurs appétits immédiats; ce sont des êtres dont l'habitus ne trahira jamais une beauté quelconque, reflet d'une grandeur morale. Mais la « belle âme » domine le corps et ses instincts; elle maîtrise en soi l'égoïsme et la bassesse et s'élève jusqu'au « sublime ». Ce sublime se traduit, dans l'être physique, par une attitude de noblesse que Schiller appelle « dignité » (*Würde*). La dignité est un mode de beauté qui reflète la force d'âme. Elle n'est d'ailleurs pas incompatible avec la grâce; on peut admirer à la fois, chez un même homme, la noblesse et

l'aisance du maintien : sa dignité atteste qu'il est capable de maîtriser les mouvements involontaires de son corps, sa grâce prouve qu'il a gardé toute sa liberté intérieure et se soumet sans effort à la loi morale. On peut considérer comme un homme idéal celui qui associe harmonieusement en soi l'un et l'autre de ces deux modes de la beauté.

Ces définitions théoriques ne seront pas sans influence sur les drames classiques de Schiller. La grâce et la dignité, étant les marques extérieures de la liberté humaine et de la grandeur d'âme, se trouveront nécessairement, tantôt séparées, tantôt associées, chez les personnages de haute valeur morale; là où elles manqueront, on devra conclure à un défaut de moralité.

Dans ce premier traité, Schiller avait montré, par divers exemples empruntés à l'antique, comment la grâce s'exprime dans les œuvres d'art. Mais, ayant traité plus brièvement de la dignité, il n'avait pas pris le temps de montrer comment l'art pouvait tirer parti de cette forme particulière de la beauté. Le fragment esthétique qui suit bientôt, *Du Sublime* (1793; republié partiellement en 1801 sous ce titre : *Du Pathétique*), complète sur ce point la publication antérieure. Dans cet essai nouveau Schiller veut montrer que la dignité trouve son domaine naturel dans la tragédie.

Il part de la définition kantienne du sublime : l'homme, en tant qu'être sensible, se sent accablé par l'immensité de certains spectacles et éprouve alors comme une souffrance; mais en même temps, prenant conscience de la liberté et de la force de son esprit, qui lui permet de concevoir, de dominer cet infini par lequel il est physiquement écrasé, il ressent une vive joie. Cette douleur et cette joie mêlées provoquent en lui le sentiment du sublime.

On peut, avait dit Kant, distinguer deux sortes de sublimes : dans l'un la joie intellectuelle prévaut, tan-

dis que la douleur n'est guère perceptible ou n'existe qu'à l'état latent; c'est, par exemple, le sentiment que l'on éprouve devant un océan au repos; — dans l'autre l'impression de douleur est nettement accusée et peut même prendre une certaine force; c'est le sentiment que cause en nous le spectacle d'une mer en furie. Schiller conserve cette division en se contentant de modifier un peu la terminologie kantienne; il donne au premier de ces deux sentiments le nom de « sublime théorique » et au second celui de « sublime pratique ».

C'est surtout le sublime pratique qui retient son attention, car c'est lui qui fait l'objet de toute tragédie. Une tragédie en effet met toujours sous les yeux du spectateur un « état de souffrance ». Mais quel est l'objet dernier du poète tragique? Est-ce simplement de représenter la souffrance et d'éveiller par là, dans l'âme du spectateur, comme le voulait Lessing, un sentiment de pitié? Cette conception paraît trop étroite à Schiller. Le dessein véritable du poète tragique est beaucoup plus haut : il veut faire ressortir la force morale de l'homme qui, même malheureux, demeure capable de dominer son malheur, et qui, bien que réduit à l'impuissance par des événements inéluctables, garde intacte son indépendance intérieure.

Suit-il de là que l'effet auquel vise la tragédie soit d'ordre moral? C'est une conclusion que repousse Schiller. La tragédie satisfait sans doute nos aspirations morales; mais ce n'est pas là son objet propre. Ce que nous attendons d'elle, c'est un plaisir esthétique. Elle nous donne ce plaisir en mettant en lumière la liberté de l'âme humaine; car l'idée de la liberté, on le sait, est la source même du sentiment de la beauté. Moralité et beauté s'accordent pour contenter notre esprit; mais elles ne se confondent pas. Quand nous lisons l'histoire du sacrifice de Léonidas aux

Thermopyles, nous éprouvons deux sentiments distincts : d'une part nous approuvons le héros d'avoir su se soumettre aux obligations de la loi morale; d'autre part nous ressentons une admiration esthétique, qui va jusqu'au ravissement; dans le premier cas c'est notre raison qui juge, dans le second c'est notre imagination qui est mise en branle. Or c'est le sentiment esthétique qui, en définitive, détermine la valeur vraie d'une tragédie. Ce qui importe, ce n'est pas que les personnages tragiques agissent en hommes vertueux, c'est que le spectateur comprenne qu'ils ont en eux-mêmes le pouvoir de choisir librement entre le vice et la vertu. Il y a des cas où le poète est dans l'obligation de mettre à la scène des criminels; par leurs actes ces criminels contreviennent forcément à la loi morale; ils peuvent néanmoins mériter notre admiration esthétique, pourvu qu'ils fassent preuve de grandeur d'âme et s'imposent à eux-mêmes un sacrifice. Quand Médée se venge de l'abandon de Jason en tuant ses enfants, elle commet un crime inexcusable; mais la douleur qu'elle cause à Jason, elle se l'inflige à elle-même; sa vengeance, quoique condamnable du point de vue moral, garde à nos yeux un caractère de beauté.

Ici encore Schiller allait plus loin que Kant, qui ne concevait pas qu'on pût envisager les actions des hommes autrement que du point de vue moral. C'est l'originalité de Schiller d'avoir donné une importance particulière au jugement esthétique et d'en avoir fait une sorte de faculté primaire de l'âme humaine.

Un long article, publié en cette même année 1793 dans la *Neue Thalia*, sous le titre de *Remarques détachées concernant divers objets esthétiques*, sert de complément à l'essai sur le *Pathétique*. Schiller y examine la question du « sublime théorique », jusqu'alors

négligée par lui. Il ne réussit guère, cette fois, à se dégager de l'influence de Kant. Ce sont en grande partie des idées empruntées à la *Critique du Jugement* qu'il traduit ici en son langage noble et imagé. Au contraire les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, écrites en 1793 et 1794, et publiées, après d'assez profonds remaniements, dans les *Horen* de l'année 1795, apportent une doctrine plus personnelle ; d'autres influences s'y font d'ailleurs sentir : celle de Fichte et celle de Gœthe lui-même.

Sous leur forme première ces *Lettres* avaient été adressées au prince Friedrich Christian von Holstein-Augustenburg, alors prince héritier de Danemark. Ce prince était l'un des bienfaiteurs qui, en 1791, avaient tiré Schiller d'une gêne angoissante en lui faisant parvenir une assez grosse somme d'argent. Il avait conçu pour les écrits de jeunesse de Schiller une enthousiaste admiration. Il avait lui-même l'ambition d'être, le jour où il monterait sur le trône, un ami de l'humanité. Il avait beaucoup lu Rousseau et rêvait de devenir l'éducateur de son peuple. Les lettres que lui adresse Schiller ont pour but de l'aider à mieux discerner et à mieux définir la tâche qui l'attend. L'*Émile* de Rousseau avait été un traité de formation de l'individu; les *Lettres sur l'éducation esthétique* sont un traité de formation de l'homme, considéré en tant qu'élément d'une collectivité et que promoteur de la culture universelle.

Cette façon d'envisager les problèmes sous l'angle le plus vaste est particulièrement sensible dans les premières *Lettres* : Schiller y semble tout occupé à définir des concepts politiques, comme celui de l'État selon la nature (*Naturstaat*) et celui de l'État selon la raison (*Vernunftstaat*). Mais il apparaît bientôt que ce n'est pas un hasard s'il pose ainsi le problème : avant de prescrire aux hommes une méthode d'éducation, il

est nécessaire de déterminer le but de leurs efforts collectifs.

Ce but, c'est de constituer un État idéal, un État conforme aux exigences de la raison et où la loi morale commande non seulement les pensées et la conduite des individus, mais aussi les institutions communes dont ils ne peuvent se passer. Ce n'est pas la raison qui a jadis poussé les hommes à se grouper : c'est le besoin. Les hommes n'ont d'abord songé qu'à se défendre contre les dangers dont ils étaient entourés et à satisfaire leurs appétits naturels ; leur intérêt leur a conseillé de s'entr'aider. Les États qu'ils ont ainsi fondés, sous la pression des circonstances, sont ceux que Schiller désigne du nom de « naturels ». C'est la nature qui s'est imposée à l'homme ; ce n'est pas l'homme qui a imposé à la nature les décisions de sa libre intelligence. Or les États modernes sont encore, par bien des côtés, des groupements selon la nature ; c'est le devoir et la mission même de l'humanité de travailler à les transformer en des États selon la raison.

Pareille transformation ne sera possible que si les citoyens de ces États deviennent capables de se soustraire aux nécessités physiques pour se soumettre volontairement aux commandements de la raison. L'homme du vulgaire se laisse dominer par ses instincts, ses appétits, ses passions. C'est seulement quand il aura su se délivrer de ce bas esclavage qu'il sera apte à devenir membre d'une communauté où règne la loi, expression du libre accord de toutes les volontés. Pour cela il est nécessaire de donner à l'homme une éducation qui peu à peu transforme ses inclinations naturelles en un attachement raisonné au devoir et ses impulsions spontanées en des actes moraux. Cette éducation, déclare Schiller, ne peut être qu'esthétique. C'est par la contemplation d'œuvres belles,

symboles de la perfection, que l'homme s'ennoblira intérieurement. Un commerce constant avec la beauté éveillera tout naturellement en lui l'amour de la vertu.

Mais cette éducation est-elle possible? La nature de l'homme s'y prête-t-elle? Cette question oblige à analyser avec soin la conscience humaine et à déterminer ses caractères fondamentaux. En poussant l'examen au plus haut point possible d'abstraction, on reconnaît, dit Schiller, qu'il y a dans l'homme deux éléments primordiaux : l'un est stable, inaltérable et constitue, à proprement parler, l'unité de notre être : on peut l'appeler la « personne » (Fichte disait le « moi »); l'autre, au contraire, est caractérisé par l'instabilité, par un changement perpétuel : c'est la suite indéfinie des « états » par lesquels passe notre être ; tantôt nous agissons, tantôt nous demeurons passifs ; nous pensons, nous voulons, nous sentons; nous avons avec les choses qui existent en dehors de nous des rapports qui affectent nécessairement notre esprit et notre sensibilité. La « personne » est quelque chose d'absolu et d'intemporel ; l' « état » est quelque chose de relatif et qui se modifie dans le temps. La « personne » est libre ; l' « état » est déterminé. On ne peut séparer dans l'homme ces deux éléments ; si l'homme ne recevait pas du dehors des impressions, il n'aurait qu'une existence virtuelle ; ce sont les modifications de son moi qui lui donnent l'existence phénoménale. Tant que sa sensibilité n'est pas affectée, il n'est qu'en puissance, il n'est que « forme » ; il a besoin de la vie des sens pour se manifester. Mais inversement les impressions qu'il reçoit du monde qui l'entoure ne seraient que matière confuse et inorganisée si son moi ne leur donnait pas l'unité, en leur imposant une forme.

Il y a donc dans l'homme une partie constitutive, qui est raison et liberté, et qui tend à donner sa forme à la matière fournie par l'expérience ; il y a en lui

d'autre part une partie, qui est vie des sens, et qui aspire à recevoir une matière venue du dehors. Ce sont là deux tendances fondamentales. Schiller donne à la première le nom de « tendance à imposer une forme » (*Formtrieb*), à la seconde celui de « tendance à recevoir une matière » (*Stofftrieb*). La première a pour objet de préserver la liberté de l'homme ; elle met un certain ordre, une certaine harmonie dans la diversité des « états » par lesquels passe son moi ; elle assure la continuité de sa « personne » au milieu de l'écoulement des phénomènes. Mais c'est grâce à la seconde tendance que la libre activité de l'esprit ne demeure pas une abstraction, une simple possibilité. Elle rattache le monde de l'esprit à celui des sens. Elle donne une réalité à ce qui n'était encore qu'une disposition latente.

Ces deux tendances fondamentales de l'être doivent être également satisfaites pour que nous prenions conscience de ce qui fait essentiellement notre qualité d'homme. S'abandonner exclusivement à l'une ou à l'autre, c'est se limiter soi-même. Un homme qui ne veut rien connaître d'autre que les impressions de ses sens, ne prend pas conscience de ce qui constitue sa « personne », c'est-à-dire de ce qu'il y a d'absolu et d'intemporel en lui ; inversement, un homme qui ne voudrait être que pensée abstraite ne discernerait pas ce qui fait la valeur et la signification de son existence temporelle. Il faut établir un accord harmonieux entre la vie de la pensée libre et l'infinie succession des impressions qui, du dehors et malgré nous, s'imposent à notre être physique.

Mais comment cet accord serait-il possible si l'on ne tenait compte que des deux tendances déjà indiquées et analysées? Elles semblent se contredire : la tendance à se soumettre aux impressions venues du dehors exclut toute idée d'autonomie du sujet, la tendance

à donner une forme aux données de l'expérience exclut toute idée de dépendance, de subordination à une nécessité extérieure. Il faudrait pouvoir faire appel à une troisième tendance, où cette contradiction fût annihilée; il faudrait que l'on pût trouver en l'homme un penchant qui attestât aussi bien sa liberté physique que sa liberté morale. Or cette tendance, déclare Schiller, existe en chacun de nous : il l'appelle la « tendance au jeu » (*Spieltrieb*).

Il est à peine besoin de dire que le mot de « jeu » n'a pas, sous la plume de Schiller, l'acception qu'on lui donne dans le langage courant. Le jeu n'est pas une activité arbitraire et déréglée de l'imagination. La tendance au jeu complète et concilie les deux tendances fondamentales dont il vient d'être question. Tandis que le *Stofftrieb* nous pousse à accueillir des éléments venus du dehors et qu'il nous faut prendre tels qu'ils sont donnés, tandis que le *Formtrieb* nous incite à mettre notre marque sur des choses qui ne sont pas notre moi profond, le *Spieltrieb* s'efforce de faire coïncider les impressions de la vie extérieure avec les besoins de la vie spirituelle. Il enlève aux données du monde physique leur caractère de nécessité et de détermination pour faire en sorte qu'elles revêtent à l'avance la forme que leur donnerait l'esprit; et, dans le même moment, il dispose l'esprit à prêter aux choses la forme que les sens souhaitent de constater en elles. Le monde des choses vivantes et changeantes cesse d'obéir à des lois inéluctables; le monde de la pensée spéculative cesse de vouloir imposer ses lois éternelles aux données de l'expérience. Des deux côtés la rigueur première se détend. L'esprit n'établit plus de distinction entre « vie » déterminée et « forme » déterminante; l'objet auquel il s'attache unit forme et vie; on peut appeler cet objet la « forme vivante » (*lebenbe Gestalt*). Or, cette expression de « forme vivante » est

synonyme de « beauté ». La beauté est donc l'objet propre et exclusif du besoin de jeu qui est en l'homme; et c'est cette aptitude à jouer avec la beauté qui, seule, permet à l'homme de remplir sa destinée : « Il ne joue que lorsqu'il est vraiment homme dans la plénitude de ce terme et il n'est vraiment pleinement homme que lorsqu'il joue » (Lettre XV).

Ayant ainsi analysé la nature humaine et mis en lumière ce qu'il considère comme ses tendances les plus profondes, Schiller aboutit naturellement à cette affirmation qu'il est non seulement possible, mais nécessaire, et même primordial, de former les hommes à comprendre et à goûter la beauté, de leur donner une « éducation esthétique ». L'état esthétique est celui où l'homme est le plus libre; c'est une sorte d'état d'équilibre entre le « sentir » (*Empfinden*) et le « penser » (*Denken*). L'homme qui s'abandonne à la jouissance esthétique n'a aucune préoccupation d'ordre pratique ou moral. L'art n'implique aucune intention utilitaire ou didactique; mais il établit une transition entre le monde des sens et celui de la raison, car il introduit dans le domaine des choses de la nature les exigences de la raison. « Par la beauté l'homme dominé par la vie des sens est conduit jusqu'à la « forme » et à la pensée; par la beauté l'homme uniquement occupé de choses spirituelles est ramené à la matière et rendu au monde des sens » (Lettre XVIII). La contemplation des choses belles est le plus efficace des moyens de formation; c'est grâce au sentiment de la beauté que l'humanité a pu s'affranchir de l'état de dépendance où elle se trouvait à l'égard des choses de la nature et s'élever jusqu'à la liberté morale.

Il y a en effet, dans le développement de la culture, trois stades. Le premier est celui où l'homme ne se préoccupe que des choses extérieures, subit leur influence, les désire ou les craint; il vit alors selon la

nature. Le second est celui où il se contente de considérer les choses extérieures, sans établir aucun rapport entre elles et sa propre personnalité; il jouit simplement de la beauté des apparences; c'est le stade esthétique. Le dernier est celui de la vie morale. Il est aisé de passer du stade esthétique au stade moral, parce qu'une fois que l'homme a pris conscience de sa liberté, il peut se déterminer en faveur de ce qu'il reconnaît être son devoir. Il l'est beaucoup moins de passer du premier au second; c'est quand il se libère des contraintes de la réalité matérielle, cesse de vouloir utiliser les choses pour des fins égoïstes et ne leur demande que de satisfaire son instinct de jeu, c'est-à-dire quand il ne cherche plus qu'à reconnaître ce qu'il y a en elles de beau, que l'homme a accompli le pas décisif qui doit le mener à la culture.

De même qu'on distingue trois stades de culture, on peut distinguer trois sortes de groupements humains : l' « État dynamique », où chacun déploie tout ce qu'il y a en lui de force pour faire valoir ses droits et limiter l'influence de son voisin; l' « État éthique », où les citoyens, ayant reconnu qu'ils n'ont pas seulement des intérêts, mais aussi des devoirs, font plier leur propre volonté devant la majesté de la loi; enfin l' « État esthétique », où l'homme ne considère l'homme que comme un être de beauté, auprès de qui il a plaisir à vivre et près de qui il ne cherche ni des satisfactions égoïstes ni des exemples de morale. Dans l'État esthétique ce sont seulement les modes de beauté que Schiller a déjà définis antérieurement, la grâce ou la dignité, qui attirent les membres du groupement les uns vers les autres et leur conseillent une vie sociale. Nulle contrainte physique, nulle obligation morale n'agissent sur eux; c'est en toute liberté qu'ils admirent et qu'ils goûtent du plaisir; et chacun reconnaît à son voisin une pleine liberté. « Donner la liberté par

la liberté, telle est la loi fondamentale de ce royaume. » (Lettre XVII.)

Or l'État esthétique est le complément nécessaire des deux autres. L'État dynamique rend la société possible en limitant la force de l'un par la force de l'autre, l'État éthique la rend moralement nécessaire en soumettant les volontés particulières à une volonté collective. Mais l'un et l'autre ne font que créer les conditions dans lesquelles va naître et se développer une société humaine. Pour que la société ait une réalité, il faut que se manifeste parmi les hommes le désir de sociabilité; il faut que d'eux-mêmes, sans avoir le sentiment de se plier à une règle, les hommes en viennent à accomplir la volonté générale du groupe. C'est seulement l'amour de la beauté qui leur donne ce sens social grâce auquel l'État cesse d'être une institution de contrainte ou de devoir pour devenir un ensemble harmonieux. Dans l'État esthétique il n'y a plus d'égoïsme individuel; le devoir moral n'y apparaît pas comme une entrave, parce que l'homme en est venu à le respecter d'une façon toute naturelle et spontanée. L'État esthétique est celui des esprits égaux et libres.

Mais cet État existe-t-il quelque part dans le monde? C'est une question à laquelle Schiller, en terminant son long traité, se voit forcé de répondre négativement. L'État esthétique n'est encore qu'un désir, un idéal des âmes d'élite. Tout au plus peut-on dire que l'on trouve réalisée cette société de l'avenir en quelques cercles restreints. Il est à peine besoin d'ajouter qu'en faisant allusion à ces cercles privilégiés Schiller songeait avant tout au groupement de lettrés, de poètes et de philosophes qui s'était formé à Weimar et à Iéna, et auquel il essayait en ce même temps de donner un organe commun dans sa revue des *Horen*.

A vrai dire, au moment même où Schiller célébrait l'harmonieux accord des âmes d'élite, un dissentiment

assez grave le mettait en opposition avec un de ses nouveaux amis, Fichte. En 1795, celui-ci lui envoie, pour les *Horen*, un article que Schiller refuse d'insérer, parce qu'il le trouve obscur. Fichte critique à son tour avec sévérité la langue philosophique de Schiller. Pour défendre à la fois ses idées et sa terminologie, Schiller écrit de nouveaux essais esthétiques qui, pour une part, sont réunis aujourd'hui dans le court traité intitulé *Des limites nécessaires dans l'emploi des formes belles*. Ce traité, ainsi que l'article qui paraît en 1796, *De l'utilité morale des mœurs esthétiques*, ne fait guère que reprendre et développer des pensées déjà exprimées avec plus de brièveté dans les *Lettres sur l'éducation esthétique*.

Au contraire, l'importante étude intitulée *Sur la poésie naïve et sentimentale* (1795) apporte non seulement des compléments aux traités d'esthétique déjà publiés, mais des idées toutes nouvelles ; ces idées concernent non plus la théorie générale du beau, mais la nature et les lois de la création poétique. Schiller qui, depuis une année environ, a conquis la confiance et l'amitié de Gœthe, qui a même conclu avec lui une véritable alliance littéraire, est bien décidé à revenir désormais au lyrisme et au théâtre. C'est dans ce domaine seulement, il le sent bien, qu'il pourra donner toute sa mesure. Au surplus, il n'avait entrepris ses longues études d'esthétique que pour donner à son activité de poète un fondement plus assuré. Sa nouvelle étude l'amène à examiner de près des questions qui sont en rapport étroit avec son art. Elle se fonde en partie sur des observations qu'il a faites soit à propos de sa production personnelle, soit à propos de celle de Gœthe. Elle a un caractère un peu moins spéculatif que les traités précédents; elle comporte, peut-on dire, une psychologie du poète et de la poésie.

L'expérience enseigne, observe Schiller, qu'il faut

distinguer entre deux sortes de poésies : l'une est plus spontanée, plus directe, plus étroitement associée à la nature et aux objets qu'elle décrit ou qu'elle suggère, l'autre est plus nourrie de pensée philosophique et trahit davantage la personnalité du poète. Les romantiques allemands, qui reprendront cette distinction, emploieront souvent pour désigner la première le terme de « poésie de nature » et réserveront à la seconde la dénomination de « poésie d'art ».

Est « naïf » pour Schiller tout ce qui exprime la nature de façon immédiate et spontanée. On dit d'un enfant qu'il est naïf, parce que, dans ses gestes aussi bien que dans ses paroles, il fait connaître ses impressions ou ses désirs avec le plus grand naturel, sans fausse honte, sans crainte de se montrer ignorant ou sot; et ses « naïvetés », signe d'une parfaite sincérité, ne le rendent que plus cher à son entourage. L'emploi du terme « naïf » n'a jamais de nuance péjorative sous la plume de Schiller; au contraire, il implique toujours un jugement favorable et un sentiment de sympathie à l'égard de la chose ou de la personne dont il est question. Dès l'année 1793, dans l'une des lettres où il exposait à Körner l'esquisse de son grand traité sur la beauté (*Kallias*), il avait écrit : « Pourquoi le naïf est-il beau? Parce que la nature y revendique les droits qui la mettent au-dessus de l'artifice et de la dissimulation. » Cette idée d'ailleurs ne lui appartenait pas en propre. Mendelssohn et Kant avaient, avant lui, longuement analysé le concept du naïf et les développements que l'on trouve au début du traité de Schiller sont fondés en grande partie sur les observations de ces deux philosophes. C'est dans sa définition du « sentimental » et dans sa façon d'opposer le sentimental au naïf que Schiller va véritablement innover.

Le naïf s'oppose toujours à l'art; et il a en lui une noblesse, une pureté, à quoi l'art — du moins l'art

moderne — ne saurait prétendre. Devant une plante, un minéral, un paysage, un animal, le spectateur éprouve un sentiment de respect et d'amour causé, non par le plaisir des sens, non pas même par une satisfaction intellectuelle ou esthétique, mais par la conscience que cet objet n'existe que par lui-même et en vertu de lois qui lui sont propres, que rien en lui n'est imitation ou emprunt. Ce que le spectateur aime en cet objet, c'est l'idée qu'il représente, à savoir l'autonomie, la nécessité intérieure, l'unité.

Cette indépendance et cette sincérité, cette « naïveté » de la nature, ont été autrefois celles de l'homme; elles sont encore celles des enfants ou de certains habitants des campagnes. Mais de cet état de nature les hommes ont été peu à peu éloignés par la culture; ils se sont vus « exilés dans le lointain domaine de l'art ». Le problème qui se pose aujourd'hui à l'humanité est de revenir à la nature. Ce retour sera possible grâce à un long progrès de la raison.

En constatant que chez la plupart des hommes la spontanéité naturelle a été effacée par le développement de la culture, Schiller n'entend nullement condamner ou déprécier cette dernière; il montrera au contraire, dans la suite de son traité, qu'elle était nécessaire et qu'elle a été féconde. Mais elle a eu pour effet inévitable, à ses yeux, d'altérer notre pureté originelle et nous a déshabitués d'entendre la voix maternelle de la nature.

Or il y a eu des temps où les hommes, soit dans leur façon de sentir et de se représenter les choses, soit dans leurs mœurs, étaient encore tout proches de la nature. Ce fut, dit Schiller, le cas des Grecs anciens. Il s'ensuit que leurs œuvres poétiques étaient parfaitement naïves, sans qu'ils fissent pour cela aucun effort particulier. Les modernes, au contraire, ayant perdu cette belle unité intérieure qui est le propre de toutes

les choses de la nature et de tous les êtres vraiment naturels, mêlent à tout ce qu'ils font du sentiment, de la réflexion, des impressions subjectives, et par conséqent deviennent étrangers à toute spontanéité. Ils sont assurément capables de sentir ce qui fait le prix de la production poétique des anciens; ils reconnaissent ce qu'il y a de naturel et d'impersonnel dans cette production; mais une semblable impersonnalité leur est devenue impossible; trop habitués à intervenir de leur personne dans ce qu'ils décrivent ou rapportent, ils laissent transparaître constamment leurs propres émotions ou leurs propres sentiments; leur œuvre a toujours quelque chose de subjectif. Ils font effort pour rendre exactement la nature; mais il suffit de cet effort pour enlever à ce qu'ils écrivent le caractère même de la naïveté. Schiller désigne du nom de *sentimentalisch* ces poètes modernes qui sont en quête de la nature, mais dont on ne peut pas dire qu'ils « soient » eux-mêmes nature.

La poésie « sentimentale » exprime donc une sorte d'élan nostalgique vers un état d'innocence, et l'on peut dire de santé morale, qui était celui des hommes d'autrefois, et dont les progrès de la culture prive le plus souvent les hommes d'aujourd'hui. « Le sentiment que nous éprouvons pour la nature ressemble à celui qu'un malade éprouve à l'égard de la santé. »

Homère est l'exemple éminent du poète naïf. Il n'est dans les temps modernes qu'un écrivain dont on puisse citer le nom à côté du sien : c'est Shakespeare. Ces poètes ne se laissent point entraîner à trahir, dans ce qu'ils composent, des émotions ou des jugements personnels. On dirait qu'ils sont absents de leur œuvre, qu'ils restent eux-mêmes impassibles au moment où ils troublent le plus véhémentement l'âme de leurs lecteurs.

Si les genres naïf et sentimental représentent deux tendances non seulement différentes, mais véritable-

ment opposées, il ne suit pas de là que tous les poètes doivent être répartis en deux classes entre lesquelles il n'y aurait point de communication. Pratiquement il est rare que l'œuvre d'un poète n'associe pas en quelque mesure la tendance naïve à la tendance sentimentale. Chez les anciens, on pourrait citer des poètes, comme Euripide ou Horace, qui mêlent fréquemment à des descriptions tout objectives des réflexions personnelles. Inversement, chez les modernes, on citerait aisément des écrivains qui, au milieu de pages emplies des émotions qui les troublent le plus vivement, savent atteindre parfois à l'impassibilité et à l'admirable vérité objective d'un Homère. C'est le nom de Gœthe qui vient ici tout naturellement sous la plume de Schiller : un roman comme *Werther* lui paraît unir en lui les deux genres qu'il vient de définir.

La grande admiration que Schiller ressent pour la poésie naïve ne l'entraîne nullement à déprécier la poésie sentimentale. Une partie assez longue du traité est consacrée à montrer les mérites de cette dernière. Ces mérites peuvent se résumer en un mot : c'est une « poésie d'idées ». Il est bien vrai que les anciens l'emportent souvent par la pureté et la simplicité de la forme, par la concentration de l'expression, tout particulièrement dans la description des choses concrètes; mais on peut, selon Schiller, affirmer que les œuvres des modernes contiennent une matière plus riche; les poètes « sentimentaux » arrivent à suggérer, à faire sentir, à faire comprendre ces intentions indéfinissables qu'on appelle « l'esprit » d'une œuvre d'art.

Les poètes de l'antiquité (c'est surtout parmi eux que l'on trouve les poètes « naïfs ») s'en tenaient autant que possible à la réalité qui se laisse saisir et décrire. Les poètes modernes, dont l'œuvre est presque toujours « sentimentale » par quelque côté, s'occupent à la fois de la réalité et de l'idée.

Le poète s'attache-t-il surtout à la réalité pour montrer combien elle est peu satisfaisante, on dit que ses œuvres sont « satiriques ». S'efforce-t-il au contraire de montrer combien un certain idéal mérite notre attachement, ses productions reçoivent la qualification d' « élégiaques ». Ces dernières productions peuvent elles-mêmes être classées en deux catégories : ou bien le poète représente la nature et l'idéal comme des biens que l'homme ne possède pas — la nature, parce qu'il l'a perdue, l'idéal, parce qu'il ne l'a pas encore atteint — et son œuvre appartient alors au genre de l' « élégie » proprement dite; ou bien il nous parle de la nature et de l'idéal comme de choses dont la possession nous est non seulement promise, mais déjà assurée; et son œuvre reçoit le nom d' « idylle ».

Satire d'une part, élégie et idylle de l'autre englobent toutes les variétés possibles de poésie « sentimentale ». Schiller analyse avec soin les trois genres littéraires qu'il a ainsi déterminés. Il donne à ces trois mots un sens plus large que celui qu'ils avaient d'ordinaire dans les poétiques. La satire comprend aussi bien la tragédie que la comédie ou que certains romans de Swift et de J.-J. Rousseau. L'élégie, dont l'objet propre est d'exprimer les grandes nostalgies de l'âme, n'a jamais été mieux réalisée que dans la *Messiade* de Klopstock. Quant à l'idylle, Schiller n'en cite guère d'exemples en dehors de la poésie pastorale ou de la *Luise* de Voss. Il semble qu'il ait voulu lui réserver un rôle assez important dans les temps à venir. L'idylle ne présente aux lecteurs que des fictions; mais son objet est de faire espérer et prévoir un temps où il n'y aura plus d'opposition entre la réalité et l'idéal. Songeait-il à donner lui-même des exemples de cette poésie d'espoir et d'optimisme moral? c'est ce que nous ne pouvons dire avec certitude.

La distinction que Schiller établit entre deux sortes

de poètes correspond pour lui, en dernière analyse, à une division qu'on observe couramment parmi les hommes : les uns, soumis avant tout au témoignage de leurs sens ou à l'expérience, prêtent surtout attention à ce qui est, à ce qui frappe leurs sens, à ce qui présente à leurs yeux un caractère de nécessité ; les autres au contraire, qui sont des esprits inquiets, s'adonnent en toutes choses à d'infinies spéculations et sont toujours impatients d'arriver à des vérités absolues. Schiller appelle les premiers des « réalistes », les seconds des « idéalistes ». Quand ces hommes ont en eux le sens mystérieux de la poésie, ils deviennent soit des écrivains « naïfs », soit des écrivains « sentimentaux ».

Personnellement, Schiller avait conscience d'incliner par nature à la poésie sentimentale. Mais, à mesure qu'il avance en âge et que grandit son intimité avec Gœthe, il essaie d'associer à son goût de la spéculation et de la réflexion subjective un sens toujours accru du réel et du concret.

CHAPITRE X

LE POETE LYRIQUE

Par ses études philosophiques Schiller avait parachevé l'éducation méthodique et volontaire qu'il se donnait depuis de longues années. Mais il ne se dissimulait pas à lui-même la froideur de ces spéculations; elles ne donnaient au sentiment qu'une insuffisante nourriture. Il n'avait nullement l'ambition d'être compté au nombre des philosophes. Il voulait redevenir poète. « Seul, le poète, écrit-il à Gœthe, mérite véritablement le nom d'homme; comparé à lui, le meilleur des philosophes n'est qu'une caricature ».

Ses amis les plus proches le poussent à revenir au lyrisme et au théâtre. Tel est le conseil de Körner, qui pourtant avait été son initiateur en matière de philosophie kantienne. Tel est également l'avis de Wilhelm von Humboldt, qui prend plaisir à lui faire connaître, en de longues causeries, non seulement la philosophie, mais aussi la poésie des anciens Grecs. Mais l'influence décisive est celle de Gœthe. Depuis ces mois d'août et de septembre 1794, où les deux hommes, confrontant leurs théories, se sont rendu compte qu'ils ont une même « religion[1] » poétique, ils s'apportent de mutuels encouragements et retrouvent, pour poursuivre

1. Le mot est de Schiller (lettre à Gœthe, du 30 novembre 1803).

des travaux proprement littéraires, un élan presque juvénile. Gœthe devient l'un des collaborateurs réguliers des *Horen* et de l'*Almanach des Muses*, que Schiller fait paraître, cinq années de suite, entre 1795 et 1800; il y publie, outre diverses œuvres en prose, comme les *Entretiens d'émigrés allemands* ou *Benvenuto Cellini*, la plupart de ses *Élégies romaines*, ses *Épîtres*, ses *Épigrammes vénitiennes*.

C'est dans l'*Almanach des Muses* que Gœthe et Schiller proclameront bientôt l'intime union intellectuelle qu'ils viennent de conclure. Attaqués par divers contemporains, qui affectent de considérer les *Horen* comme une revue obscure et prétentieuse, Gœthe et Schiller décident de manifester publiquement leur dédain, voire leur mépris, à des adversaires incapables de les comprendre. En 1797 ils font paraître, sous le titre de *Xénies*, plusieurs centaines d'épigrammes, dont beaucoup sont leur œuvre commune, et qui provoquent dans les milieux littéraires de très vives rancunes. On saura désormais en Allemagne que Gœthe et Schiller ont lié leurs destinées poétiques et qu'ils se sont mis d'accord sur une doctrine, dont ils ne démordront pas.

En ce qui concerne spécialement la mission du poète lyrique, Schiller a une conception, qu'il a déjà exposée à deux reprises : en 1791, dans la critique — trop sévère — qu'il a faite des poésies de Bürger, et en 1794, dans l'étude — trop élogieuse — qu'il a publiée sur celles de Matthisson. Ne mérite, à son sentiment, le nom de poète lyrique que celui qui idéalise et sait des cas particuliers abstraire des idées impersonnelles. Il réprouve l'étalage des émotions individuelles, les confessions personnelles, ou même la simple description d'objets de la nature. Le poète est toujours un philosophe, en ce sens qu'il cherche à dépouiller l'objet dont il parle de tout ce qu'il y a en lui d'occasion-

nel et de contingent; il écarte l'individuel, pour ne s'occuper que du général.

Les nouveaux poèmes lyriques de Schiller paraissent tantôt dans les *Horen*, tantôt dans l'*Almanach des Muses*. Les premiers en date portent témoignage des études abstraites que l'auteur vient de poursuivre pendant plusieurs années. Ce sont les poèmes que l'on désigne ordinairement du nom de « philosophiques ». On retrouve dans la plupart d'entre eux les idées essentielles des *Lettres sur l'éducatiou esthétique* : Schiller y convie ses contemporains à toujours rechercher la beauté, dont le culte les amènera infailliblement à aimer et à pratiquer sans effort la loi morale. Quelques-unes d'entre elles, comme la *Poésie de la Vie*, par laquelle s'ouvre cette nouvelle période de lyrisme, ont encore, dans l'expression, une certaine raideur prosaïque. Mais peu à peu la forme devient plus imagée, plus simple et plus vibrante d'émotion contenue.

C'est avec un respect vraiment religieux que Schiller parle de la « puissance de la poésie » (c'est le titre même d'un de ses poèmes : *Die Macht des Gesanges*). La poésie exerce sur l'homme une domination qui atteste la présence de quelque chose de divin. Les mots de « charme » et de « magie » sont ceux qui se présentent tout naturellement à l'esprit de Schiller quand il veut définir l'action mystérieuse du poète ; ce ne sont pas là des métaphores, c'est l'expression d'une vivante réalité. La poésie lui apparaît comparable à une « étrangère qui viendrait d'un autre monde »; tout en elle est supraterrestre et quiconque s'abandonne à son empire pénètre avec elle dans une sphère divine, qui est celle des plus hautes vérités.

Deux des poèmes auxquels Schiller attachait lui-même le plus de prix datent de l'année 1795 : ce sont

Les Idéals et *l'Idéal et la Vie.* Le premier comporte une certaine part de confession personnelle. Bien que Schiller évite avec une sorte de pudeur l'étalage de ses propres sentiments, il songe, en parlant au nom de tous ceux qui voient fuir leur jeunesse sans que se réalisent les nobles rêves qu'ils avaient autrefois conçus, aux expériences qu'il a faites lui-même et aux désenchantements qu'il a éprouvés. A l'âge où le cœur est gonflé d'espoirs enivrants, il avait lancé à travers le monde un grand appel de fraternité, auquel la nature entière lui semblait répondre joyeusement ; ses idéals alors, c'étaient l'amour, le bonheur, la gloire, la vérité. Mais les déceptions ont été promptes. Il a bientôt dû se convaincre que ses rêves de jeunesse étaient excessifs et démesurés ; il aspirait à l'absolu, il n'a connu que des satisfactions incomplètes et pauvres. La réalité s'est révélée rude et brutale. Faut-il donc désespérer ? Non certes. Car la vie comporte encore des biens fort précieux : l'espérance, l'amitié, le travail. La sagesse est de reconnaître les limites de la nature humaine, la médiocrité des résultats auxquels on peut atteindre en une vie, et de s'associer néanmoins, avec une modeste et ferme opiniâtreté, au travail collectif qui fait lentement progresser l'humanité vers une perfection dont elle est, pour l'instant, encore bien éloignée. Ce ne sont là, si l'on veut, que des lieux communs, mais qui avaient pour Schiller la valeur de vérités découvertes à la suite d'expériences personnelles. Il ne les développe pas comme de simples thèmes littéraires ; ils sont pour lui tout gonflés d'émotion et de vérité vécue.

L'*Idéal et la Vie* est le poème dont l'achèvement, pour la première fois, donne à Schiller une satisfaction totale et lui laisse le sentiment de s'être élevé au rang des plus grands poètes. Il lui semblait y avoir exprimé des idées d'une valeur universelle avec une

couleur, une pureté et une aisance de forme qu'il n'avait jusque-là jamais atteintes. Son ami Humboldt et lui-même en parlaient avec une sorte d'exaltation sacrée. C'était l'évangile de la croyance schillérienne.

Il y a, disait Schiller, un désaccord douloureux entre l'image idéale que les hommes se font de l'existence et la dure, la triste réalité. La vie parfaite, ce serait celle que les poètes attribuaient jadis aux dieux de la Grèce et qui unit la paix de l'âme à la félicité physique. Le bonheur vrai consisterait pour un être d'élite à pouvoir goûter la beauté des choses concrètes et des formes vivantes, tout en s'élevant au-dessus de la jouissance égoïste, en reconnaissant et en observant, par un acte de libre volonté, la loi morale. Pareil bonheur à vrai dire n'est pas possible sur terre; c'est un état divin; mais il est du devoir des hommes de chercher à s'en rapprocher le plus possible. En tant qu'être corporel l'homme est soumis à la nécessité; il lui faut, par exemple, subir la mort. Mais en tant qu'être spirituel, il est affranchi de toute détermination, même de celle du temps; il se meut dans la sphère intemporelle de la raison, laquelle est, nous le savons par Kant et les écrits théoriques de Schiller, le royaume des formes; c'est dans ce royaume des formes que l'âme vit avant d'être unie au corps; c'est là qu'elle retournera, car elle est immortelle. Elle ressemble à ces ombres légères qui, selon la mythologie antique, errent sur les bords du Styx après avoir été, pendant un temps, unies à une enveloppe terrestre (c'est en pensant à cette comparaison que Schiller avait d'abord intitulé son poème : *Le Royaume des Ombres*). Même durant le temps où elle reste liée au corps, l'âme a la vision de cette vie divine, dont elle rêve nostalgiquement. Elle la devine au loin; elle sent qu'après les luttes de la vie terrestre une victoire lui est promise. Quand le découragement

l'assiège, elle se donne le réconfort de contempler, « du haut de la colline de la beauté », le chemin qu'elle a déjà parcouru dans son vol vers l'idéal.

« Du haut de la colline de la beauté », l'expression a pu paraître singulière ou obscure à ceux des contemporains de Schiller qui ne connaissaient point les *Lettres sur l'éducation esthétique*; mais elle est fort claire pour quiconque a lu cet ouvrage. Par cette image Schiller décrit symboliquement l'état d'esprit esthétique, qui constitue, comme il a été dit au chapitre précédent, la transition nécessaire entre le royaume de la détermination physique et celui de la liberté morale.

La partie centrale du poème montre, en quatre tableaux successifs, comment la réalité impose à l'homme imperfections, misères et douleurs, et comment pourtant l'homme trouve constamment en lui la force d'échapper à cette contrainte. Les deux strophes finales reprennent cette idée sous forme de symbole, en résumant l'histoire d'Hercule qui, après de pénibles travaux, dépouilla son enveloppe terrestre pour s'élever, transfiguré, au rang des dieux.

Si Schiller fait usage de figures empruntées à la mythologie antique, c'est qu'il ne veut pas qu'on confonde sa conception de la vie avec celle qu'enseigne la religion moderne. Le christianisme tend à la négation de l'être matériel; il ne voit dans le corps qu'une cause de péché. Schiller ne renie pas et ne condamne nullement la vie des sens; il la considère au contraire comme une des conditions mêmes de la perfection future. De là ces allusions constantes aux dieux de l'Olympe. Ce ne sont pas, à ses yeux, de froides figures allégoriques; ce sont des symboles qui gardent pour lui une valeur vivante.

Dans *les Idéals*, dans l'*Idéal et la Vie* et dans divers autres poèmes de la même époque, qu'il n'est pas possible de citer tous ici (*La Dignité des Femmes*, *Le Par-*

tage de la Terre, Plainte de Cérès, etc.), Schiller use soit du mètre trochaïque, soit du mètre ïambique et groupe ses vers en strophes de forme variable. En d'autres poèmes au contraire il se sert des mètres antiques dont Gœthe, vers la même époque, fait un usage si heureux dans ses *Élégies* et dans *Herrmann et Dorothée.* Parmi les poèmes pour lesquels il choisit le distique, celui qui est intitulé *La Promenade* (*Der Spaziergang*) est certainement le plus caractéristique et le plus achevé.

C'est une élégie, au sens que Schiller donnait à ce mot dans son traité *De la poésie naïve et sentimentale* : on y trouve en effet l'expression des regrets qu'éprouve un moderne comparant l'état présent de l'humanité soit avec l'heureuse innocence de l'état de nature, soit avec l'idéal de culture qu'elle est encore bien éloignée d'avoir réalisé. Schiller y présente, dans une succession de tableaux concrets, un véritable résumé de l'histoire de l'humanité, telle qu'il se la représente. Mais, par une heureuse invention, il a su éviter de présenter un exposé et des développements de caractère didactique. L'idée du poème a probablement surgi dans son esprit au cours d'une véritable promenade : il avait dû se trouver d'abord dans un paysage où rien ne faisait penser à l'existence de l'homme ; puis son chemin l'avait sans doute conduit en des lieux où apparaissaient les premières traces d'un travail humain, pour le mener enfin en vue d'une grande ville, dont l'aspect seul évoquait en son esprit tous les bienfaits, en même temps que toutes les laideurs de la civilisation. C'était là une succession de tableaux symboliques, dans lesquels on pouvait se plaire à voir les étapes mêmes de la culture. Le poème décrit ces tableaux divers; et à chaque description sont jointes les réflexions d'un homme pour qui l'histoire est matière à philosopher. Le mérite de Schiller est d'avoir

su donner à ces réflexions une forme presque constamment imagée.

C'est la nature vierge qu'il décrit d'abord. La nature est source de vie et de force ; elle est laborieuse, bienfaisante, créatrice. Au poète lassé par trop de préoccupations abstraites elle offre un réconfort et comme une sauvegarde. Il se sent replongé au sein de la mystérieuse vie universelle ; sa personnalité se dissout presque dans le monde qui palpite autour de lui. Bientôt pourtant forêt et montagne perdent leur caractère solitaire et naïvement farouche. Le promeneur aperçoit des signes de civilisation : sentiers, vallées cultivées, champs géométriques, troupeaux, villages. Ce spectacle révèle un accord de volontés, une règle librement acceptée : il atteste l'existence de la loi. Et du même coup le penseur entrevoit ce qu'ont été les deux premiers stades de la vie de l'humanité : avant le début de la civilisation, l'homme, encore mêlé de toutes parts à la vie de la nature, n'obéissait qu'aux seules impulsions de son cœur ; il était tout amour ; quand au contraire la civilisation a commencé à se développer, elle a favorisé l'éclosion des égoïsmes, le heurt des intérêts contraires, et dès lors l'amour spontané a dû faire place à une autre puissance : la loi. Cette loi, ce sont des chefs, des conducteurs, des hommes d'élite qui l'ont élaborée, puis imposée à la masse. Le promeneur aperçoit au loin une image symbolique de ces chefs dans les hauts peupliers qui, en files bien rangées, dominent de haut les autres arbres et semblent commander à la nature environnante. Et voici que peu à peu se constituent les sociétés, où maîtres et sujets, parmi des difficultés diverses, associent leurs efforts dans une œuvre collective. Le travail des générations successives s'accumule en ces lieux qu'on appelle les cités, et qui deviennent des sortes de temples de la tradition. Puis

la cité rayonne au loin; elle envoie au delà des mers des colons, « planteurs de l'humanité », qui propagent ses institutions juridiques, son art, ses mœurs. Le souci de défendre et de prolonger l'existence de la cité suscite de grands sacrifices collectifs : quand elle est menacée, ses membres se montrent tout prêts à donner leur vie pour elle. Elle développe son commerce, son industrie. Progrès incessant que Schiller suggère, plutôt qu'il ne le décrit, par une succession de brefs tableaux, dont chacun évoque un aspect de la bienfaisante activité d'une communauté organisée.

Dans cette série de nobles achèvements collectifs, l'art a naturellement une place éminente. L'art, pour Schiller, est le ferment même de la culture. Toutefois, dans ce poème, où il a entrepris, non pas de déterminer les raisons qui ont éloigné peu à peu l'homme de l'état de nature, mais de décrire les floraisons successives de la culture, Schiller met surtout en lumière les résultats du labeur des artistes. C'est seulement dans les États qui ont conquis l'indépendance et la richesse que l'art s'épanouit pleinement. L'art suppose la liberté. Quelle liberté? Avant tout celle des esprits. Pour s'élever au rang d'artistes véritables, il faut que les hommes soient affranchis des nécessités matérielles, qu'ils ne connaissent plus la tyrannie des saisons, du ciel, de l'heure, qu'ils aient des loisirs et puissent consacrer leur activité aux objets de leur choix. Mais la liberté a ses dangers. Il arrive que l'homme, confié à la seule conduite de sa raison, ne sache plus bien diriger ses pas. Alors il tombe dans l'erreur, dans le mal, et même dans le crime. Un excès de culture peut entraîner, dans la vie des peuples, de funestes égarements. L'humanité ne pourra redresser ces déviations qu'en revenant à la nature maternelle. Les *Lettres sur l'éducation esthétique* avaient déjà enseigné que la nature était le but dernier auquel, après un long détour,

devait aboutir la culture. C'est un enseignement que Schiller rappelle en terminant son poème; un beau tableau de la nature, telle qu'elle apparaît là où les hommes ne lui ont pas imposé leur marque, fait pendant à celui par lequel le poème s'ouvrait. Le cycle est ainsi fermé : l'homme, après avoir voulu s'affranchir des contraintes que la nature faisait peser sur lui, en arrive à concevoir la nécessité de la loi et cherche de nouveau à se fondre dans la nature, où tout est loi. Mais cette conception, qui résume à grands traits la philosophie de l'histoire de Schiller, n'est pas présentée en formules abstraites; elle est la conclusion que le lecteur tire lui-même d'une longue suite de descriptions concrètes.

Un poème comme la *Promenade* est donc en rapports étroits avec la doctrine esthétique et morale que Schiller avait élaborée au cours des années précédentes. On en peut dire autant de poésies comme *La Danse*, *Le Génie* ou *Pompéi et Herculanum*, qui sont à peu près de la même époque. Mais, à mesure que le temps passe, Schiller abandonne de plus en plus le lyrisme proprement philosophique. Sans doute il est peu de poésies, même parmi celles qui peuvent être dites « de circonstance », où l'on ne puisse assez facilement discerner un fond de pensée abstraite. Toutefois, après l'année 1797, Schiller n'écrit plus guère que deux poèmes philosophiques de quelque étendue : ce sont la *Fête d'Eleusis* et le *Chant de la Cloche*. Le premier contient l'esquisse d'une histoire de l'humanité, le second vise à caractériser, en tableaux colorés et presque réalistes, les différentes étapes d'une vie humaine, enfance, jeunesse — qui est amour —, maturité — qui est labeur —, part prise à la vie sociale et à tous ses devoirs comme à tous ses dangers, le tout couronné par un grand appel à la concorde et à la paix. La pensée est ici si simple et si claire qu'elle n'appelle pas

d'explication. L'originalité du poème tient surtout à sa composition. Schiller a fait de la cloche un symbole qui représente, au milieu du jeu changeant des destinées humaines, la permanence et la stabilité ; elle sonne pour la naissance comme pour la mort, pour l'incendie ou pour la guerre comme pour les fêtes du travail et de la paix. Plus qu'en aucun autre de ses poèmes Schiller s'est rapproché ici de la manière concrète de Gœthe ; on peut dire qu'à la façon de ce dernier il a pensé par images. Mais il ne doit qu'à lui-même sa forme ; il a dans ce poème employé les rythmes libres avec une maîtrise que peu de poètes ont égalée depuis.

Parmi les poèmes des années 1795 et 1796 il s'en trouvait quelques-uns qui se rapprochaient plus du récit que de la méditation philosophique : tel était, par exemple, celui qui porte ce titre : *L'image voilée de Saïs*. Schiller y contait l'aventure d'un adolescent qui, poussé par l'avide désir de tout connaître, avait, dans un temple de la vieille Égypte, soulevé, malgré les défenses des prêtres, le voile qui recouvrait la statue d'une déesse, et à qui ce sacrilège avait laissé un souvenir d'épouvante ; car ajoutait le poète, en guise de morale, celui qui prétend pénétrer jusqu'à la vérité, même au prix d'une faute, ne fait qu'attirer le malheur sur lui-même.

Ce n'était pas là une ballade à proprement parler, mais on trouve dans ce poème le principe de la ballade schillérienne, qui est d'illustrer une idée d'ordre moral par un récit caractéristique. En 1797, Gœthe et Schiller, particulièrement préoccupés de déterminer les lois qui régissent le genre « épique », — et par conséquent la ballade, qui relève de ce genre —, entreprennent de composer eux-mêmes un certain nombre de ballades. Celles de Gœthe sont moins nombreuses que

celles de Schiller ; il y a en elles, suivant une parole de Goethe lui-même, plus de « nuées et de brouillards » ; ce qui ne veut pas dire qu'elles manquent de précision, de couleur et de netteté ; mais les idées que Gœthe cherche à suggérer ne sont pas toujours de celles qui se laissent exprimer en formules logiques et claires. Gœthe montre l'action de sentiments ou de croyances qui appartiennent aux régions obscures de l'âme. Schiller au contraire est l'homme des raisonnements lucides et des enseignements péremptoires. L'idée, la « moralité », est aussi nette chez lui que la peinture des personnages ou celle de l'action.

C'est à la légende grecque ou à l'histoire de divers peuples que Schiller emprunte presque toujours sa matière. Quelques-uns de ces sujets, *les Grues d'Ibykus* par exemple, lui ont d'ailleurs été indiqués par Gœthe. Dans l'exécution, Schiller cherchait à appliquer les principes que Gœthe et lui-même, au cours de recherches et de discussions dont leur correspondance porte témoignage, avaient essayé de fixer : les deux poètes estimaient qu'il y a entre le genre épique et le genre dramatique une différence fondamentale, le premier considérant les événements dans leur déroulement passé, tandis que le second les présente dans leur déroulement actuel. Il suivait de là que dans le drame tout devait contribuer à pousser, à hâter l'action vers la crise, tandis que dans le récit épique le conteur pouvait se permettre, non seulement de s'attarder sur certains épisodes, mais de revenir en arrière, pour faire comprendre au lecteur l'origine lointaine de certaines situations. C'est une distinction que Schiller n'observe guère dans ses ballades. Ses procédés sont le plus souvent ceux du dramaturge. Il ne retient d'une anecdote, d'une légende ou d'un récit historique que les scènes indispensables ; après une brève introduction, il montre les personnages déjà engagés dans une

action, entraînés dans un conflit : il leur donne presque aussitôt la parole et ce sont les héros eux-mêmes qui expriment leurs desseins, leurs désirs, leurs craintes en de courts monologues ou en dialogues nerveux. Les épisodes se succèdent rapidement en une gradation qui mène à une catastrophe inévitable ou à un brusque dénouement. Il n'est guère de ballade que l'on ne puisse décomposer en plusieurs « actes ». Il est rare au contraire qu'on y trouve ces « motifs par lesquels le récit est ramené en arrière » qui, suivant Gœthe et Schiller, constituaient un des procédés nécessaires de tout récit épique.

Netteté et ordre rigoureux dans la composition, ce sont les qualités qui frappent d'abord dans un récit tel que l'*Anneau de Polycrate*, *les Grues d'Ibykus* ou *la Caution* (*Die Bürgschaft*). Mais le souci de la couleur, du pittoresque, de la précision concrète, est également partout apparent, et c'est bien là une qualité de conteur épique. Schiller, à qui l'on a souvent reproché, non sans raison d'ailleurs, d'abuser des termes abstraits dans ses poésies philosophiques, use dans ses ballades du vocabulaire le plus simple et le plus vivant. Gœthe admirait avec quelle vérité il avait su, dans un vers du *Plongeur* (*Der Taucher*), faire voir ou entendre au lecteur les bouillonnements, les déchaînements, les sifflements d'un tourbillon marin. Il faut ajouter pourtant que, dans ce même poème, Schiller, à force de vouloir décrire avec précision les profondeurs de la mer, en est venu à accumuler des noms de poissons qui donnent à telle strophe l'air d'avoir été empruntée à un traité de zoologie. Il lui fallait en effet en certains cas recourir aux livres pour décrire des spectacles qu'il n'avait jamais vus, et il arrive qu'une érudition trop fraîche alourdisse son récit.

La ballade, chez lui, est plus proche de l'épopée savante que du folklore. Elle a toujours une allure de

noblesse et de dignité. Le rythme a rarement la vivacité qu'on trouve soit dans les traductions de chants populaires dont Herder est l'auteur, soit même dans certaines poésies de la jeunesse de Gœthe. S'il est vrai que la ballade ait été à l'origine un poème chanté ou accompagné de chant, la ballade de Schiller ne conserve rien de ce caractère primitif. Le style en est beaucoup plus oratoire que musical.

Chaque ballade implique une idée morale ou un précepte de sagesse pratique. Schiller a eu en général l'adresse de suggérer la leçon plutôt que de la formuler explicitement. Toutefois l'intention didactique est fort sensible et il faut bien avouer que les enseignements proclamés ou esquissés par Schiller ne vont pas sans provoquer quelquefois les contradictions ou les doutes du lecteur. Les « moralités » de Schiller n'ont pas toujours la valeur largement humaine que présentent celles des ballades de Gœthe : elles ne valent quelquefois que pour un certain état de civilisation ou pour une certaine classe d'hommes. Ce n'est pas une vérité d'expérience universelle que le bonheur terrestre doive toujours être payé de quelque malheur, comme l'affirme l'*Anneau de Polycrate*, et il n'est pas sûr, malgré le témoignage des *Grues d'Ibykus*, que la nature et l'art s'associent en toute circonstance aux puissances divines pour faire expier leurs forfaits à des criminels. La leçon qui ressort du *Messager envoyé à la forge* (*Der Gang nach dem Eisenhammer*) ne convaincra que des croyants, prêts à croire au miracle. Mais, en dépit de critiques possibles, il n'en reste pas moins que Schiller a su, comme il le désirait, associer très habilement à des tableaux concrets l'expression d'idées auxquelles il attribuait une valeur générale.

Poésies philosophiques et ballades constituent, en dehors du drame, l'essentiel de la production poétique de Schiller entre 1795 et la date de sa mort. Elles sont

accompagnées pourtant, dans les deux recueils que Schiller publie en 1800 et 1803, d'un certain nombre d'autres poésies qui n'appartiennent ni à l'un ni à l'autre de ces deux genres. Comme beaucoup de ses contemporains, Schiller s'est plu à écrire des poésies de circonstances ou des poésies « de société ». Toute cette partie de son œuvre lyrique a la gravité de ton et la forme à la fois limpide et solennelle qu'on rencontre dans presque toutes les œuvres schillériennes des dix dernières années. Elle a aussi plus de retenue, et même plus de froideur que les productions analogues de Gœthe. Le poète qui, au temps des *Brigands* et de l'*Anthologie*, exprimait de façon si fougueuse et même si déclamatoire ses croyances ou ses sentiments s'efforce maintenant d'atteindre à l'objectivité; car il y voit une des conditions essentielles du « style ». Un appel comme celui qu'il adresse à des amis (*An die Freunde*) pour les inviter à goûter l'heure qui passe et le plaisir d'être ensemble, fait presque entièrement abstraction et de la personnalité de celui qui parle et de celle des assistants, ou encore des circonstances immédiates, pour s'élargir en un éloge de la vie et de l'art allemand. Schiller, dans sa maturité, tend toujours davantage à devenir le héraut des plus nobles pensées et des plus hautes vertus de l'humanité. Son lyrisme est devenu presque impersonnel; il est avant tout éducateur et moral.

CHAPITRE XI

WALLENSTEIN (1799)

C'est en 1787 que Schiller avait achevé *Don Carlos*; c'est seulement en 1796 qu'il prend la décision de composer une nouvelle tragédie, qui sera *Wallenstein*. L'idée à vrai dire lui en était venue dès le temps où il commençait à écrire son *Histoire de la Guerre de Trente ans*, au début de l'année 1791; il avait même entrepris, en 1794, d'élaborer un plan. Mais, absorbé d'abord par son enseignement, puis par ses études philosophiques, il avait remis ce projet à plus tard. Il était d'ailleurs plus attiré en ce temps par un autre sujet : il méditait de porter à la scène un épisode de l'histoire des chevaliers de Malte. Au printemps de 1796 toutefois il revient définitivement à *Wallenstein*. Il aborde cette tâche nouvelle dans un esprit bien différent de celui que révélaient ses premiers drames. Jadis il ne se contentait pas de peindre des « criminels sublimes »; il faisait en outre connaître au public le jugement qu'il portait sur ces âmes égarées. Dorénavant il ne sera plus juge; il ne veut être que témoin. « Je réussirai très bien, écrit-il à Gœthe le 28 novembre 1796, à tenir ma matière à distance de ma personne et à être purement objectif. Je dirais presque que le sujet ne m'intéresse à aucun degré, et je n'ai jamais ressenti pareille froideur pour mon sujet associée à une pareille chaleur pour mon travail. Je traite vraiment jusqu'à présent le personnage principal, tout

comme les personnages accessoires, avec la pure et simple tendresse de l'artiste...[1] »

Wallenstein est, non seulement dans l'œuvre de Schiller, mais dans la littérature allemande elle-même, le premier drame qui mérite pleinement la qualification d' « historique ». L'histoire n'y est pas un simple décor où s'agitent des héros privés de toute attache avec une époque déterminée et mus par des passions universellement humaines. Les événements auxquels les personnages sont mêlés exercent sur leurs sentiments, leurs décisions et sur leur destinée même une influence décisive. Schiller a essayé de donner de la guerre de Trente ans une interprétation aussi juste et aussi objective que possible ; du moins l'image qu'il en a présentée est-elle conforme à l'idée qu'il s'en était faite au cours de ses études d'histoire. Le conflit des religions, la faiblesse et la politique de ruse du pouvoir impérial, l'inquiète ambition des chefs de guerre, dont plus d'un rêvait de se constituer, au milieu de l'Allemagne déjà si morcelée, une principauté indépendante, ce sont là des faits ou des desseins dont son drame apporte un tableau exact et nuancé. Les personnages ne sont pleinement explicables que si l'on tient compte des faits qui se sont déroulés en Allemagne entre 1618 et 1634. Leurs passions, sans doute, sont de tous les temps : ce sont l'orgueil, la jalousie, la haine ou l'amour, etc. Mais c'est du milieu et de l'époque que ces passions reçoivent leur objet précis et ce qu'on peut appeler leur couleur particulière.

Dans ses drames de jeunesse Schiller avait montré de « fortes personnalités » en lutte contre les lois ou les conventions de la société. Mais Karl Moor, Fiesco, Ferdinand von Walter, Don Carlos étaient des créatures de son imagination. C'est encore une forte person-

1. Traduction Lucien Herr.

nalité qu'il met en scène; mais il ne cherche pas à en faire l'interprète de ses théories ou de ses sentiments propres. Il essaie seulement de redonner vie à la figure d'un grand Allemand du dix-septième siècle. Quels étaient, chez l'habile conducteur d'hommes que fut Wallenstein, les pensées secrètes, les desseins conscients, les emportements instinctifs? Peut-on entrevoir ce qui s'agitait en cette âme calculatrice et dissimulée? Il n'est pas de documents écrits, mémoires, correspondances ou actes officiels, qui puissent nous renseigner de façon certaine sur le caractère de ce général avide de pouvoir et sur les mobiles de ses actions. Il faut donc, si l'on prétend les expliquer, se fier à l'intuition. Mais cette entreprise de divination psychologique n'est pas la tâche de l'historien. Elle peut être au contraire celle du poète. C'est donc en psychologue d'intuition que Schiller tente de ressusciter la figure historique de Wallenstein.

Il n'a que peu de sympathie pour cet ambitieux, qui poursuit la satisfaction d'intérêts égoïstes et non l'accomplissement d'un devoir. Mais il est résolu à faire abstraction de son sentiment personnel. Le véritable Wallenstein avait su inspirer à ses troupes une admiration et un dévouement passionnés. C'est donc qu'il était une individualité puissante et que de sa personne émanait une sorte de rayonnement. L'autorité et le prestige du chef, c'est là le trait que Schiller a voulu mettre en lumière avant tout autre. Il y a réussi de façon particulièrement heureuse en imaginant de faire précéder le drame proprement dit d'un acte préliminaire, *Le Camp de Wallenstein*. Le chef lui-même n'y apparaît pas; mais il est présent dans tous les propos des soldats. Il ne sera pas nécessaire d'expliquer plus tard l'ascendant que Wallenstein prend naturellement sur tous ceux qui l'approchent; *le Camp* en apporte des témoignages caractéristiques. On y voit comment.

pour les subordonnés et les petites gens, Wallenstein est peu à peu devenu une figure légendaire : on ne lui prête pas seulement d'exceptionnelles qualités d'esprit, on le croit doué de vertus magiques; on le dit invulnérable; on se plaît à penser qu'il est d'une essence autre que les hommes ordinaires. Dans l'attachement fanatique que lui portent certains de ses soldats il entre, en même temps qu'une confiance sans bornes, un peu d'effroi superstitieux. C'est sa personne, et non la cause qu'il défend, qui a attiré vers lui tant de mercenaires. Cette armée est sienne; elle lui assure une telle puissance qu'on ne pourra s'étonner, par la suite, de le voir aspirer à l'indépendance. « C'est son camp, dit Schiller lui-même dans le *Prologue*, qui explique son crime. »

Le Camp de Wallenstein ne contient aucune action. C'est seulement le tableau d'une foule et de ses passions ou de ses appétits. Schiller avait appris chez Shakespeare comment quelques personnages typiques peuvent suffire à représenter symboliquement tout un groupe et même une assez vaste collectivité. Il égale ici son modèle. Avec un nombre limité de personnages il réussit à donner l'illusion d'un grouillement assez tumultueux. Il sait par ailleurs susciter chez le spectateur une impression de réalisme, en introduisant dans les discours familiers et souvent rudes des soldats des expressions savoureusement imagées et des traits assez nombreux d'observation concrète. Mais il a grand soin de ne pas multiplier à l'excès les détails pittoresques; il ne retient que ceux qui lui paraissent proprement typiques. Pour écarter toute vulgarité d'ailleurs, il décide de donner une forme poétique à cet acte de préparation, qu'au premier moment il voulait écrire en prose : le vers qu'il choisit est celui dont Gœthe, dans sa jeunesse, s'était servi avec un art si aisé et si vivant — dans la première partie de *Faust*,

par exemple, — le *Knittelvers*, vers à quatre accents et à rythme très souple, qui s'accommode d'un ton familier et donne pourtant aux propos des soldats de Wallenstein une certaine dignité littéraire.

La tragédie dont Wallenstein est le héros est divisée en deux drames, de cinq actes chacun, dont le premier est intitulé *Les Piccolomini* et le second *La Mort de Wallenstein*. Cette division était imposée par la longueur de l'œuvre. Mais en fait il s'agit d'un drame unique, qui se déroule en un espace de quatre jours environ. *Les Piccolomini* préparent la catastrophe et la rendent inévitable; mais rien n'est résolu quand le rideau tombe à la fin du cinquième acte; tout demeure au contraire en suspens. L'action continue à se développer durant tout le second drame et aboutit, par une progression inexorable, à la perte de celui qui se croyait le maître du destin.

Les Piccolomini servent avant tout à faire connaître la situation politique, le caractère de Wallenstein et la position prise par ce dernier à l'égard de la cour de Vienne. L'empereur, à qui Wallenstein a dans le passé rendu tant de services, redoute maintenant ce chef trop puissant, trop aimé de ses soldats et qui, depuis des mois, semble se complaire dans l'inaction. Il n'a aucun moyen de le contraindre à recommencer les hostilités. Il lui faut user de ruse contre un subordonné qui, de sa propre initiative, a entamé des négociations avec l'adversaire, et dont les desseins demeurent obscurs. Ses conseillers ont réussi à mettre dans leur jeu l'un des généraux de l'armée de Wallenstein, Octavio Piccolomini, Italien subtil et capable de longues dissimulations. C'est ce guerrier diplomate, instrument de la cour, qui déjouera la trahison imminente et tendra le piège où Wallenstein viendra donner sans défiance. Il y gagnera le titre de prince; mais il paiera son triomphe de la mort de son fils.

Entre Wallenstein, homme de volonté forte, et les hommes médiocres, mais habiles, qui défendent les intérêts de la foi catholique en même temps que ceux de la maison impériale, s'engage une lutte souterraine, silencieuse, savante, où chacune des parties s'efforce d'endormir l'adversaire, tout en s'assurant le plus d'avantages possibles pour le jour où le conflit éclatera ouvertement. Cette succession d'intrigues, de menées, de négociations a été décrite par Schiller avec un ordre et une netteté qu'on ne peut qu'admirer. L'action de *Don Carlos* avait parfois d'assez fâcheuses obscurités. Celle des *Piccolomini* reste toujours claire, en dépit de sa complexité. Elle se déroule avec une sorte d'implacable nécessité.

Wallenstein n'apparaît qu'au deuxième acte. Mais déjà le lecteur croit le connaître; les soldats d'abord, les officiers ensuite ont parlé de lui si abondamment que non seulement on devine les raisons de son prestige, mais que déjà l'on croit entrevoir ses projets. Il a rassemblé à Pilsen, en Bohême, trente mille hommes de troupes qui ont l'habitude de lui obéir aveuglément en toutes choses; il a rappelé près de lui sa femme et sa fille. Il manque visiblement de zèle pour la défense de la foi catholique et n'a plus avec la cour de Vienne, où l'influence des Jésuites est prépondérante, que des rapports assez tendus. Il se sent guetté par la haine et l'envie. Il a les meilleures raisons de penser que Vienne médite de le destituer et de disperser l'armée qui fait sa force. Que faire en cette extrémité? Accepter une déchéance? Il n'y veut pas consentir. Mais peut-il, avec le seul appui de l'armée, se rendre indépendant de l'Empereur? Il ne semble pas le penser. Il ne lui reste donc, puisqu'il ne veut pas renoncer à son rang et à son autorité, qu'à négocier avec les Suédois qui soutiennent en Allemagne les rebelles protestants, pour obtenir d'eux les garanties que Vienne lui refuse.

Depuis longtemps il hésite. Le moment est venu où il ne peut pas plus longtemps différer sa décision. Cette décision une fois prise, son destin sera irrévocablement scellé.

Il a trop de confiance en sa volonté et en son étoile pour reculer devant le risque. Il se détermine à traiter avec les Suédois, bien résolu d'ailleurs au fond de son cœur à se débarrasser d'eux et à les chasser d'Allemagne quand il n'aura plus besoin de leur aide. Sa passion de domination est si forte qu'il n'a pas conscience d'accomplir une trahison dans le moment présent ni d'en projeter une autre pour un avenir proche. Il se croit capable de plier les événements à son vouloir, comme il a jusqu'ici fait les hommes.

Mais ni les faits ni les hommes ne se laissent constamment violenter. Il apparaîtra dans le dernier drame, *la Mort de Wallenstein*, qu'il n'est pas toujours possible de retenir la marche des événements, dès qu'on leur a donné le branle. Des *Piccolomini* il ressort surtout que les hommes ne sont pas en toute circonstance des instruments aveugles et dociles. Non seulement Octavio Piccolomini s'apprête à trahir Wallenstein; mais la plupart des autres généraux n'ont pour lui qu'un dévouement conditionnel; ils le serviront aussi longtemps qu'ils y trouveront leur intérêt; ils se retourneront contre lui, s'ils croient y avoir avantage. Le seul Max Piccolomini, fils d'Octavio et chef d'un régiment de cuirassiers, lui est attaché par une affection sincère et désintéressée. Max admire le grand chef de guerre qu'est Wallenstein; il croit en sa droiture et en son loyalisme; il l'a pris pour modèle. Son ardent et juvénile enthousiasme pour le chef vénéré se nuance en outre de tendresse; car Wallenstein est le père de la jeune fille qu'il aime et qu'il espère épouser un jour, Thékla. La ferveur des sentiments que Max porte à Wallenstein contribue dans une grande mesure à atté-

nuer ce que le caractère de ce dernier peut avoir d'antipathique. Si Wallenstein a gagné le cœur de ce moderne chevalier, de ce paladin grave et pur qu'est le jeune Piccolomini, c'est qu'il a des côtés de grandeur incontestable et de vraie noblesse d'âme. Mais Wallenstein perdra même cet ami, qui pourtant s'était donné à lui sans retour : quand Max découvrira la duplicité du chef qu'il a tant aimé, il ne voudra pas survivre à cette déception et ira chercher la mort sur le champ de bataille.

En dehors de la minutieuse préparation de la tragédie politique, le drame des *Piccolomini* apporte les éléments d'une tragédie sentimentale. Max et Thékla s'aiment comme seuls peuvent s'aimer deux êtres que, de toute éternité, la Providence a formés l'un pour l'autre. Ils ne sont que confiance, tendresse et sublimité. Ce couple modèle est menacé d'un sort funeste : tout semble se conjurer contre son bonheur, et c'est par l'exposé des intrigues qui environnent Max et Thékla et tendent à les séparer que Schiller a cherché à émouvoir les spectateurs. Il n'y a réussi, il faut bien l'avouer, qu'à demi. Ces deux personnages si parfaitement nobles sont d'attendrissantes victimes; mais ce sont des victimes presque passives. Les drames d'amour au théâtre ne prennent un intérêt tragique que lorsqu'ils donnent naissance à des conflits psychologiques : doutes, jalousies, scrupules d'honneur ou de morale, nécessité d'un choix entre le devoir et la passion, etc. Mais Max et Thékla sont sûrs d'eux-mêmes et du caractère absolu de leur amour; ils n'ont nulle raison intérieure de s'alarmer et de souffrir. Leur seule inquiétude est causée par les incertitudes de leur situation, les propos énigmatiques des personnes en qui ils espéraient trouver un appui et qui semblent le leur refuser, l'appréhension vague d'obstacles dont ils ne prévoient encore ni la nature ni l'importance.

Ils n'ont même pas à se débattre, comme Roméo et Juliette, contre des haines de famille. Leur malheur ne peut être causé que par des événements où ils n'ont eux-mêmes aucune part.

Max et Thékla forment un couple aimant selon le cœur de J.-J. Rousseau. Ce sont des êtres de nature, dont la société va malignement causer la ruine. Leur fonction essentielle est de sauvegarder, au milieu des compromissions et des vilenies, la dignité de la loi morale. Ils sont les représentants du devoir et de la loyauté en face des machinateurs subtils qui peuplent le drame. Ils ont une perfection si continue qu'on est parfois tenté de la trouver un peu monotone. Mais, sans la présence de ces âmes pures, la tragédie ne serait qu'un assez pessimiste tableau de faiblesses humaines.

Au début du dernier drame — *La Mort de Wallenstein* —, le héros croit avoir tout préparé pour la réalisation de ses desseins et être encore maître de choisir son heure. C'est le moment où se manifeste le plus clairement chez lui un trait que Schiller avait déjà fait entrevoir plus tôt : sa confiance superstitieuse dans l'action mystérieuse des astres. Wallenstein a longtemps temporisé; non par indécision naturelle, mais parce qu'il n'estimait pas encore avoir mis toutes les chances de son côté. Cette fois. il sent que le moment est venu d'agir ; car un de ses messagers secrets a été arrêté et la cour de Vienne est maintenant informée de ses négociations avec l'ennemi. Il consulte les étoiles, et croit n'obéir qu'à leur conseil. En fait pourtant c'est un instinct profond, c'est son tempérament de lutteur qui lui dicte sa décision. Schiller a eu bien soin de ne pas faire de lui un superstitieux vulgaire. Si Wallenstein se laissait guider en toutes choses par les positions des astres, il cesserait d'être un person-

nage tragique; il ne serait plus qu'un automate mû par un insaisissable pouvoir surnaturel. Wallenstein croit être, il est vrai, en communication avec de mystérieuses forces surhumaines. Mais il ne s'abandonne pas à elles et prétend au besoin les ployer dans le sens de ses désirs. Il n'accepte d'elles que les suggestions qui s'accordent avec ses aspirations profondes. Quand les prédictions des astres lui sont contraires, il les rejette. Au dernier acte, Seni, l'astrologue, accourt auprès de lui pour le mettre en garde contre un danger proche. Wallenstein méprise cet avertissement, qui ne s'accorde pas avec ses propres pressentiments. La croyance à l'action des constellations n'est en réalité chez lui qu'une croyance en sa prédestination. En soulignant ce trait de caractère, Schiller a surtout voulu donner à comprendre que son héros se laisse souvent guider non par la logique, mais par l'instinct.

Ce n'est pas le cours des astres qui va précipiter le destin de Wallenstein : c'est l'inexorable enchaînement des faits. A partir du jour où l'émissaire qu'il avait envoyé aux Suédois a été capturé par des partisans fidèles de l'empereur, la temporisation a cessé d'être possible. Jusque-là Wallenstein se plaisait à imaginer qu'il était libre de revenir en arrière. Maintenant toute retraite est coupée. Il faut poursuivre, bon gré, mal gré, dans la voie de la trahison. Wallenstein a cessé de dominer et de conduire les événements ; il est devenu leur jouet. Cette action impérieuse des circonstances sur l'individu, c'est ce que Schiller appelle ici le destin.

La décision prise, Wallenstein fait preuve d'une énergie qui mérite d'être dite héroïque. Il croit, dit-il, sentir en lui quelque chose de l'esprit de ce César qui jadis avait, comme lui, entrepris de substituer son autorité personnelle à celle des maîtres établis. Mais c'est en vain qu'il bande tous les ressorts de sa vo-

lonté et essaie de faire face aux difficultés qui surgissent de toutes parts. Il est abandonné par la plupart de ses généraux, par son armée presque tout entière, et ne se réfugie à Eger, dans le voisinage des Suédois, que pour y succomber sous les coups de ceux qui naguère encore étaient ses obligés ou ses partisans.

La figure de Wallenstein ne cesse de grandir, d'acte en acte. Le négociateur qui, au début, s'attardait en longs calculs et semblait se complaire aux intrigues compliquées, devient, devant le danger, un homme de décision prompte, plein de calme et presque de sérénité. C'est au moment où tout va lui manquer qu'il a le plus de confiance en son étoile et en sa propre volonté. Chaque nouveau coup du sort ne fait que tendre davantage son énergie. Schiller a voulu qu'on admirât son indomptable courage. Mais il n'a pas entendu le défendre au regard de la loi morale. A aucun moment Wallenstein ne se hausse jusqu'au sentiment du devoir désintéressé. Son héroïque dépense de volonté ne vise qu'à la conquête de biens temporels. C'est un beau lutteur, mais qui n'a point d'idéal. L'idéal en cette tragédie est représenté par Max et Thékla. C'est par la bouche de ces deux personnages que Schiller a proclamé la sublime dignité des seuls biens véritables de l'homme : l'amour, la beauté, la vérité. Il n'a d'ailleurs pas tenté de faire de son drame une œuvre d'édification morale. Il a montré, au contraire, que dans un monde de passions égoïstes et brutales les serviteurs de l'idéal, armés de leur seule loyauté et de leur seule vertu, courent le risque constant d'être broyés : Max et Thékla succombent, quoique purs de toute faute; par un enchaînement fatal de circonstances, la perte de Wallenstein entraîne leur mort.

Autour de ces figures centrales se meuvent, dans une action qui, d'abord un peu lente, s'anime progressivement jusqu'à devenir emportée et fiévreuse, des

personnages secondaires auxquels Schiller a su donner à la fois des traits typiques et des traits individuels. Ses personnages sont faibles ou violents, probes ou fourbes selon les circonstances; mais aucun d'eux n'est, comme dans les drames de jeunesse, consciemment et délibérément pervers. En les rapprochant de l'humanité moyenne, Schiller les a rendus plus vrais.

Il leur a prêté, à tous, un langage d'une noblesse qui atténue ce qu'il y a de vulgaire en quelques-uns d'entre eux. C'est à dessein qu'il évite désormais, dans le dialogue, tout ce qui pourrait paraître imitation réaliste de la nature. Le rythme du vers donne, selon lui, une « dignité poétique[1] » à la bassesse elle-même. Soumettre caractères et situations à la loi d'une même forme, dit-il encore, c'est donner à une production dramatique un caractère de généralité, de pure humanité, qui l'élève au-dessus de la minutieuse reproduction du détail caractéristique. C'est une doctrine sur laquelle il est entièrement d'accord avec Gœthe : le drame le mieux composé et le plus chargé de vérités symboliques n'atteindrait pas, selon lui, au vrai « style » sans cette haute tenue et cette harmonie de la forme. Que cependant la langue dramatique de Schiller trahisse quelquefois un peu trop d'apprêt et verse trop facilement dans l'ampleur oratoire, c'est ce dont il est difficile de disconvenir. Mais c'est le tempérament même du poète qui le pousse à l'éloquence et à la majesté de l'expression. Du moins sa langue est-elle toujours d'une clarté parfaite et d'une véritable probité. Quant à ce qui subsiste encore en elle de rhétorique, ce n'est pas toujours, du point de vue dramatique, un désavantage. Certaines scènes des *Piccolomini* ou de *la Mort de Wallenstein* paraîtraient

1. Lettre à Gœthe, 24 novembre 1797.

bien longues si Schiller ne les avait vivifiées par une entraînante dialectique. Son dialogue a tant de force et de mouvement qu'il fait, à l'occasion, oublier les piétinements de l'action.

CHAPITRE XII

MARIE STUART (1800) ET *LA PUCELLE D'ORLÉANS* (1801)

Dans *Wallenstein*, Schiller s'était efforcé de respecter les faits historiques, de prêter aux personnages les sentiments ou les préoccupations de leur temps, de faire revivre le passé avec exactitude ou du moins avec vraisemblance. Dans les drames qui suivent, il prend au contraire d'assez grandes libertés avec la réalité historique. Ce n'est pas à dire qu'il renonce à l'objectivité qui est désormais sa regle et qu'il revienne à la manière de ses jeunes années : il ne cherche nullement à prêcher des théories politiques, sociales ou morales, comme il l'avait fait dans *Fiesco* et dans *Don Carlos*. Mais il ne veut plus se laisser lier par les faits. L'art, pense-t-il, doit se fonder sur la réalité; mais l'artiste a le droit de reconstruire à sa façon les éléments qu'il emprunte au réel; il en fait un assemblage symbolique, et projette ainsi une vive lumière sur les profondes lois d'ordre moral qui régissent l'univers.

Aussi la Marie Stuart qu'il met sur la scène est-elle une création de son imagination. Il commence, sans doute, par lire un certain nombre d'ouvrages relatifs à l'histoire de l'Angleterre au seizième siècle. Mais il n'hésite pas à accourcir la durée de la captivité de Marie, à modifier l'âge des deux reines et à transformer le conflit politique et religieux qui les divisa en un antagonisme de femme à femme. Ce ne sont pas les

questions de haute politique qui l'intéressent. Il veut avant tout illustrer une idée qui lui tient au cœur : c'est que la véritable liberté n'est pas « physique », mais « morale »; un homme est libre, alors même qu'il lui faut subir les plus pénibles contraintes extérieures, s'il sait reconnaître la nécessité de son destin et s'y soumettre par un acte de raison.

C'est ce que fait son héroïne. Accablée par la pire infortune, condamnée pour un crime politique qu'elle n'a pas commis, elle accepte néanmoins la mort avec sérénité comme une expiation et une purification des lourdes fautes de sa vie privée. Schiller fait commencer la tragédie au moment où Marie Stuart semble avoir touché le fond des détresses humaines : elle est captive; un tribunal arbitrairement assemblé par la reine Elisabeth vient de rendre contre elle un arrêt de mort; elle n'a plus de recours qu'en la grâce d'Elisabeth, sa pire ennemie. Des tentatives vont être faites pour la délivrer, ou tout au moins pour la soustraire à la mort. Mais ce ne seront là que des épisodes secondaires, et qui n'auront d'autre effet que de hâter l'exécution de l'innocente Marie. Il n'y aura ni coup de théâtre ni renversement de la situation. Les événements suivront le cours annoncé et prévu dès l'abord. Ce n'est donc pas sur l'action que compte Schiller pour attacher et retenir l'intérêt du spectateur : c'est sur le développement des sentiments dans l'âme de l'héroïne. Or il a tenté une gageure en présentant une héroïne qui n'est point déchirée par un débat intérieur; dès le début du drame, Marie Stuart apparaît à demi résignée à son sort; on la verra peu à peu s'élever jusqu'à la résignation totale, ou plutôt jusqu'à la sereine acceptation de son destin. Il lui faudra surmonter quelques regrets, mais elle n'aura pas à combattre et à vaincre sa propre nature. Qu'en dépeignant une héroïne si peu troublée par des passions commu-

nément humaines, Schiller ait réussi à écrire un des drames qui ont le plus ému le public de son temps, cela prouve combien il s'était rendu maître de ce qu'il appelle lui-même « le métier ».

La composition de *Marie Stuart* est en effet agencée de main d'ouvrier. Le premier acte, en même temps qu'il fait connaître au spectateur, par d'adroits procédés d'exposition, tous les faits historiques qui sont à l'arrière-plan de la tragédie, présente Marie Stuart elle-même et montre déjà comment deux partis se sont formés, dont l'un est inexorablement décidé à la faire périr, et dont l'autre est prêt à tout risquer pour la délivrer. La reine Élisabeth n'y paraît pas. C'est à Élisabeth au contraire qu'est consacré le second acte tout entier : souveraine habile et hypocrite, femme passionnée et sans scrupules, elle porte à Marie Stuart une haine dans laquelle il entre de l'envie ; car Marie est belle et, du fond même de sa prison, exerce sur les hommes une inexplicable séduction. Le troisième acte, dans une scène fameuse, met face à face les deux reines, qui jusqu'alors ne s'étaient jamais vues ; dans le duel oratoire qui s'engage, c'est la prisonnière qui accable de son hautain mépris la geôlière interdite et bégayante de rage impuissante. Dès lors la mort de Marie est chose décidée et Élisabeth n'a plus qu'un souci, qui est de hâter le dénouement, tout en feignant de se laisser forcer la main ; ses manœuvres sournoises remplissent à peu près le quatrième acte, où Marie n'apparaît pas. Marie au contraire est au centre du dernier acte, qui est celui de son supplice et de la noble victoire qu'elle remporte sur elle-même. Les diverses parties du drame sont ainsi ordonnées autour des deux reines avec un constant souci d'équilibre et de symétrie. Le déroulement des faits — à peine peut-on parler d'une action — semble, deux actes durant, faire prévoir une solution de douceur et de pitié ; mais,

après la querelle des reines, qui marque dans cette succession d'événements une sorte de point culminant, c'est, au cours des deux derniers actes, la cruauté qui l'emporte.

Une intrigue aussi dénuée de complications risquait de paraître languissante. Schiller a su éviter ce danger. Si Marie Stuart n'agit pas, elle a des partisans qui déploient une grande activité; les entreprises de ces personnages constituent une manière d'action secondaire, qui à vrai dire ne change rien au sort de la reine, mais qui donne au drame de l'animation et du mouvement. C'est à l'insu de Marie ou contre son gré que Mortimer, Leicester ou leurs affidés complotent, soit pour l'enlever de prison, soit même pour assassiner Élisabeth. Leurs menées ont pour résultat indirect de rendre irrémédiable la perte de celle qu'ils prétendent sauver. Inversement certains fidèles de la reine Élisabeth mettent tout en œuvre pour précipiter l'exécution de Marie Stuart, dont la mort, à leur avis, importe à la sûreté de l'État. Mais ils contribuent ainsi, sans s'en douter, à l'affranchissement définitif de leur victime : alors qu'ils croient lui faire sentir le plus durement leur tyrannie, Marie, par un acte de volonté libre et pure, choisit de laver ses fautes passées par le sacrifice de sa vie. Son supplice n'est donc pas un châtiment, mais une délivrance.

Selon un procédé technique qu'il avait employé avec succès dans *Wallenstein*, Schiller a, tout en donnant aux personnages secondaires des traits particuliers qui les individualisent — plus de rigueur à celui-ci, plus de compassion à celui-là, plus de faiblesse d'âme ou de fiévreuse exaltation à tel ou tel autre —, fait de quelques-uns d'entre eux les représentants typiques d'un principe abstrait ou d'un sentiment d'ordre général : Burleigh, le conseiller de la reine Élisabeth, personnifie la raison d'État; le chevalier Paulet, geô-

lier de Marie, le respect de la parole donnée; Leicester, l'esprit de courtisanerie; Mortimer, le fanatisme religieux.

Seuls les caractères d'Élisabeth et de Marie ont quelque complexité. Encore se laissent-ils ramener assez aisément à quelques traits fondamentaux. On pourrait dire, en employant deux termes que Schiller avait longuement définis dans son traité sur la *Poésie naïve et sentimentale*, que l'une est une « réaliste » et l'autre une « idéaliste ». Élisabeth est uniquement préoccupée des « nécessités naturelles », tandis que Marie, au moins au terme de son évolution intérieure, ne se laissera déterminer que par la « nécessité morale ». A vrai dire l'esprit « réaliste » se complique ici d'égoïsme et de déloyauté, et il est clair que Schiller, au fond de son cœur, porte un jugement défavorable sur le personnage tel qu'il lui a plu de le concevoir. Il y a plus d'hypocrisie, et par conséquent de bassesse, dans la nature de cette Élisabeth schillérienne qu'il n'y en avait chez Wallenstein. Le personnage est donc moralement inférieur. Mais Élisabeth a, comme Wallenstein, une imployable énergie et la volonté de tenir tête à tout un monde d'ennemis, si les circonstances l'exigent. C'est un trait que Schiller n'a pas pu mettre fréquemment en relief, parce que le problème de l'antagonisme des deux reines, tel qu'il l'a posé, met en jeu moins d'intérêts généraux que de passions individuelles. Il a voulu pourtant qu'Élisabeth montrât assez de qualités viriles et d'indépendance de jugement pour qu'on l'estimât digne du rang qu'elle occupe. Si ces mérites ne ressortent pas toujours de façon sensible, c'est que Schiller a voulu considérer en elle la femme, bien plus que la souveraine.

Quant à Marie, ses antécédents rendaient son idéalisation assez délicate. Non pas qu'il y eût invraisemblance à voir une adultère, meurtrière de son époux,

éprouver, après quelques années d'épreuves, un sincère repentir de son crime. Mais le difficile était de montrer par quel cheminement de pensées et de sentiments cette pécheresse en était venue à se juger et à se condamner elle-même avec une implacable lucidité. C'est cette difficulté qu'a évitée Schiller en faisant de Marie dès la première scène une pénitente résignée à la volonté de Dieu. Elle a oublié tout ce qui faisait d'elle autrefois une créature de sortilège et de perdition. Semblable à l'Hélène antique, il lui suffisait de paraître pour que le cœur des hommes, jeunes et vieux, se gonflât d'amour et de désir. Ce charme funeste ne l'a pas quittée : le jeune Mortimer éprouve pour elle un sentiment d'une trouble véhémence, qui le pousse presque à des actes de délire. Mais elle ne ressent plus qu'horreur pour les amours terrestres, et c'est par un dernier reste de faiblesse humaine qu'elle laisse parfois sa pensée s'attarder avec complaisance sur le souvenir d'un homme qui lui a été cher, Leicester. Le renoncement définitif à Leicester sera le signe suprême de la victoire qu'elle aura remportée sur elle-même.

Marie Stuart apparaît donc dans le drame à un moment où sa purification morale est déjà presque achevée. C'est moins l'intensité de sa souffrance intérieure que la cruauté de son sort qui la rend touchante aux yeux du spectateur. Personne ne peut refuser sa pitié et sa sympathie à une victime qui, se sachant innocente, tend néanmoins avec douceur la tête aux coups du bourreau. Schiller a enlevé à cette donnée ce qu'elle pouvait avoir de monotonie en ne faisant paraître Marie qu'à trois reprises sur la scène : une fois, dans sa prison, au milieu de ses familiers ou de ses juges, une autre fois dans le parc de Fotheringhay, où elle remporte, dans son altercation avec Élisabeth, son dernier triomphe humain, et enfin, au dernier

acte, dans la scène des adieux. Ainsi s'établit une sorte de gradation. Mais cette gradation répond à des événements extérieurs, beaucoup plus qu'à un développement psychologique de l'héroïne.

Schiller a accompli un remarquable effort d'objectivité en faisant glorifier par plusieurs personnages de son drame la grandeur et la noblesse de la religion catholique. Ce qu'il pense en réalité du catholicisme, il l'a souvent donné à entendre dans ses œuvres historiques. Mais dans *Marie Stuart* il s'est impartialement appliqué à montrer que des croyants sincères y pouvaient puiser un enthousiasme sacré. Toutefois il a surtout décrit cette religion par le dehors : le long récit où le jeune Mortimer, au premier acte, conte sa conversion insiste principalement sur la pompe et la magnificence du culte et des édifices catholiques; quant à la scène où l'on voit Marie, au dernier acte, se confesser et communier sur le théâtre, elle est calculée de façon à agir sur la sensibilité du spectateur, bien plus qu'à enrichir sa connaissance de l'âme de l'héroïne. Schiller toutefois a fait bien du chemin depuis le temps où, dans *Don Carlos*, il entreprenait de stigmatiser l'inique cruauté de l'Inquisition et l'esprit d'intrigue des ordres monastiques, symbolisés par le personnage de Domingo. Peut-être cède-t-il en quelque mesure à l'entraînement qui porte une partie de la génération nouvelle, celle des romantiques, à manifester une dilection particulière au catholicisme, considéré comme la religion des formes belles et des émotions poétiques.

* * *

La déformation des faits historiques est encore beaucoup plus accusée dans *La Pucelle d'Orléans* que dans *Marie Stuart*. Un Français aura toujours quelque peine à goûter le drame de Schiller, s'il ne commence

pas par admettre que l'héroïne n'a reçu que par accident le nom de Jeanne d'Arc et qu'il ne s'agit en fait que d'un être tout imaginaire. Une Jeanne d'Arc empressée à verser le sang des ennemis de son roi et par surcroît amoureuse d'un chevalier anglais, c'est une figure dont Schiller pouvait avoir besoin pour son dessein propre, mais qui n'a aucun trait commun avec la douce et pure bergère de Domrémy. Schiller, à vrai dire, ne disposait que de sources historiques de médiocre valeur. Mais eût-il eu une documentation abondante et sûre, qu'il n'eût sans doute rien changé à sa conception du personnage. Car, une fois de plus, il se propose de créer une figure symbolique et son objet est bien moins de restituer un des aspects du moyen âge finissant que de retracer les démarches par lesquelles l'âme humaine s'élève de la pratique instinctive et naïve du bien à cet état supérieur qui consiste à se prononcer librement pour le devoir clairement discerné et reconnu. *La Pucelle d'Orléans* est encore une apothéose de la liberté morale.

Schiller pose de la façon que voici les données concrètes du drame : une envoyée de Dieu, une de ces vierges fortes comme on en voit dépeintes dans la Bible, accomplit d'abord une série de miracles. Puis la série de ses prodiges s'interrompt brusquement : c'est qu'infidèle à sa mission divine, elle s'est laissée séduire et toucher par un amour humain. Mais bientôt elle se ressaisit ; elle chasse de son cœur un sentiment auquel elle n'aurait jamais dû donner accueil; elle prend clairement conscience de sa mission et se sacrifie joyeusement pour son peuple, regagnant ainsi la paix de l'âme et la faveur du Ciel.

Mais ce vêtement chrétien dissimule encore partiellement le caractère véritable de l'idée abstraite que Schiller veut mettre en lumière. Il faut ici se souvenir des idées que Schiller avait exposées dans

ses traités philosophiques. Le développement du caractère de l'héroïne symbolise le développement même de l'humanité. L'homme est d'abord nature et agit de façon toute spontanée, toute « naïve »; puis un moment vient où il se détache de l'état de nature et essaie d'orienter lui-même son destin; dans cette période de tâtonnements, il lui arrive de céder à l'appel de passions égoïstes et de commettre des erreurs graves; mais il s'élève progressivement jusqu'à la conscience de son véritable devoir et s'impose à lui-même, par un acte de libre volonté, l'accomplissement de tâches noblement désintéressées; il revient ainsi, par une démarche consciente, à la nature, dont son éloignement momentané lui a mieux fait comprendre la pureté et la sainteté.

C'est à peu près de cette façon que, dans le poème intitulé *La Promenade*, Schiller retraçait le développement de l'humanité en général. Dans *La Pucelle d'Orléans* c'est la seule héroïne qui accomplit cette évolution. Mais il faut voir en elle une image de ces grandes personnalités, de ces « génies », qui, par leur exemple, indiquent la voie à la masse des êtres moyens et qui méritent par suite d'être considérés comme les guides terrestres de l'humanité.

La Jeanne d'Arc de Schiller est donc à l'origine un être de nature ; elle obéit, sans raisonner et sans discuter, aux élans instinctifs de son cœur. C'est la nature divine, c'est Dieu lui-même qui lui dicte ses pensées et ses actes. Elle n'a pas choisi sa mission : cette mission lui a été imposée. Non seulement Dieu lui a fait entendre sa voix, mais il lui a fait connaître, par un signe visible, la tâche à laquelle il la destine : il a fait parvenir entre ses mains un casque mystérieux, symbole de la mission guerrière qui l'attend sur terre.

C'est l'objet du prologue de montrer Jeanne au milieu des êtres simples, laborieux et bons qui symboli-

sent l'état de nature et de faire comprendre en même temps au public que, simple, laborieuse et bonne elle-même, elle a pourtant en elle quelque chose de plus noble et de plus ardent que son entourage. Son père, le paysan Thibaut, s'inquiète de cette étrangeté, qui lui apparaît comme une déformation ; il ne comprend pas, parce qu'il est lui-même incapable d'évoluer et de progresser, que Jeanne est un de ces guides spirituels auxquels l'humanité doit ou devra de se hausser jusqu'à la libre acceptation de la loi morale.

Jeanne elle-même n'a pas encore, au début de sa vie active, le pressentiment des cruels débats intérieurs que lui imposera sa mission. Pendant les deux premiers actes et une partie du troisième, elle accomplit, sans crainte et sans trouble, l'ordre qu'elle a reçu de Dieu : combattre, exterminer les ennemis et délivrer son pays. Ce devoir, qui lui a été fixé par une puissance supérieure, elle s'en acquitte « naïvement », c'est-à-dire sans délibérer sur les raisons qui la font agir et sans essayer de substituer son jugement personnel aux prescriptions qu'elle a reçues. Elle sait, car Dieu le lui a dit en propres termes, qu'il lui faut renoncer à tout amour humain, « aux flammes pécheresses des vains plaisirs terrestres ». Elle ne songe ni à résister à cette loi d'en haut, ni à se faire gloire de ses accomplissements guerriers. Elle agit de façon spontanée et naturelle, de même que le poète « naïf » compose ses œuvres par une sorte d'instinct et de besoin profond, sans prétendre mettre en valeur ses qualités d'artiste ou l'originalité de sa pensée. Son action est féconde, parce qu'elle est naturelle, c'est-à-dire divine. Mais elle ne comporte pas de mérite particulier. Jeanne n'est vraiment, jusqu'au troisième acte, — c'est-à-dire jusqu'au moment où, ayant délivré Orléans, elle approche déjà de Reims avec l'armée royale —, que l'instrument de Dieu sur terre.

Mais, pour que Jeanne apparaisse véritablement grande, il faut qu'elle fasse preuve de liberté morale. Il faut que, par une décision consciente, elle se détermine elle-même à suivre volontairement la voie où l'a déjà engagée une volonté supérieure à la sienne. Il faut que le génie « naïf » devienne « sentimental ».

C'est cette évolution qui commence au cours du troisième acte et qui s'achève à la fin du drame par le triomphe moral de Jeanne. En quittant le milieu de nature où s'était écoulée son enfance, Jeanne a pénétré dans le monde des réalités terrestres. Il lui faut se mêler à la vie quotidienne des hommes, prendre parti dans des conflits d'intérêts ou de passions. Mais la réalité est souvent en désaccord avec l'idéal; elle apparaît même souvent comme son contraire. Or, dans le monde d'ambitions et de désirs égoïstes où elle a pénétré, la pure créature de nature qu'était Jeanne risque d'être contaminée par les passions de la société. Céder à l'une de ces passions, c'est oublier son idéal, c'est même le trahir. Schiller a résolu de présenter en Jeanne une héroïne qui cède momentanément au plus violent et au plus passionné des sentiments humains, l'amour. Cette guerrière impitoyable, qui n'épargnait jamais un ennemi sur le champ de bataille, retient un jour son épée en apercevant le visage du chevalier anglais Lionel, qu'elle s'apprêtait à frapper. Une langueur inconnue a soudain amolli son cœur et énervé sa volonté. Elle laisse la vie à cet ennemi de son roi et de son pays. Mais dès lors, ayant manqué à l'ordre qu'elle avait reçu du Ciel, elle se sent coupable. C'est à ce moment que commence en son âme le combat qui, après diverses péripéties, la ramènera peu à peu à l'accomplissement conscient de sa mission, c'est-à-dire à Dieu, ou, pour user du vocabulaire philosophique de Schiller, à la nature.

Le monde ne comprend pas les angoisses et les dé-

chirements intérieurs de Jeanne. Car le monde ne juge la conduite des hommes que d'après le succès temporel. Le roi et son entourage s'empressent de rendre à Jeanne les honneurs les plus flatteurs; la scène du sacre devait être, dans leur pensée, l'apothéose de la vierge victorieuse. Mais Jeanne se dérobe à tous les hommages; car elle est accablée par « le malheur, la honte et l'épouvante ».

Méconnue par le monde, Jeanne ne l'est pas moins par les êtres de nature au milieu de qui elle avait passé ses jeunes années. Les êtres de nature demeurent soumis aux nécessités extérieures et ne conçoivent d'autres tâches à accomplir que celles que ramène le retour éternel des saisons et des années. Ils sont représentés dans le drame par le propre père de Jeanne, qui vient à Reims l'accuser en public d'avoir cédé à des influences maléfiques en abandonnant son village et la vie réglée de tous les siens. Jeanne accueille sans protester les malédictions de son père; ce n'est pas à dire qu'elle reconnaisse le bien-fondé de ses reproches; mais elle estime qu'elle a mérité d'expier la faute dont elle est seule à comprendre le caractère et l'étendue. Elle se laisse honnir et repousser par ceux-là même à qui elle a apporté honneur et gloire.

Cette libre acceptation du châtiment, c'est le commencement de sa purification. Mais il ne suffit pas qu'elle ait le regret de la faute qu'elle a commise. Il faut qu'elle prouve par un acte positif qu'elle a rejeté de son âme le désir égoïste qui y avait, à un certain moment, pris place. C'est pourquoi Schiller l'a remise au cinquième acte en face de Lionel et l'a exposée à une nouvelle tentation. Elle est prisonnière des Anglais et semble vouée à l'impuissance totale. Lionel la supplie de devenir sienne et lui promet en échange non seulement la liberté, mais la gloire. Jeanne, cette fois, n'a pas un geste d'hésitation, pas une parole de fai-

blesse. Elle repousse avec mépris l'oppresseur de sa patrie. Elle sait qu'en agissant ainsi elle se perd. Mais ce refus atteste qu'elle a fait un choix entre les réalités terrestres et le devoir moral. Son corps seul est captif: sa volonté est libre. Elle n'a plus les moyens pratiques d'accomplir sa mission; mais elle a maintenant une conscience claire de cette mission; son esprit, à défaut de son corps, s'associe au vouloir divin. Elle a surmonté l'épreuve : elle est revenue à Dieu et à la nature.

Ayant ainsi conçu à priori et de façon toute philosophique la psychologie de son héroïne, Schiller pouvait difficilement faire monter sa Jeanne d'Arc sur le bûcher. Un pareil dénouement eût fait d'elle en effet un personnage tout passif, au moment où il importait au contraire de la montrer rayonnante d'énergie féconde et joyeuse. Ayant fait d'elle le soldat conscient de l'idéal, Schiller devait logiquement songer à la faire périr pour cet idéal. C'est pour cette raison qu'il a imaginé un dénouement que des lecteurs peu avertis de ses intentions trouvent souvent absurde ou puéril, mais qui, en fait, est le seul qui s'accorde avec les prémisses du drame. Quand elle accomplit l'œuvre voulue par Dieu, Jeanne ne peut faillir. Dans une première période — celle où elle remplissait « naïvement » sa mission —, elle avait vu le succès couronner chacune de ses actions. Mais dans une seconde période, où elle était trop préoccupée d'elle-même, trop oublieuse de l'idéal, elle avait connu l'échec en même temps que le doute. Dans la troisième période, où, par la force de sa réflexion et de sa raison, c'est-à-dire par une démarche « sentimentale » de l'esprit, elle a décidé de se donner toute et même de se sacrifier s'il le faut à sa mission, le succès doit naturellement être plus éclatant encore que lorsqu'elle n'était qu'un instrument entre les mains de Dieu. Car dorénavant elle n'est plus

l'être instinctif qui se laisse conduire, elle est l'esprit clairvoyant et noble qui guide les hommes de bonne volonté sur le chemin du devoir. Schiller la montre donc animée d'une certitude si exaltante en la justice de sa cause que le miracle même lui devient facile : elle rompt ses chaînes, écarte ses geôliers, se précipite sur le champ de bataille et remporte sur l'ennemi une victoire qui, à vrai dire, lui coûte la vie, mais qui l'emporte infiniment en noblesse sur toutes ses victoires antérieures, parce que c'est en vertu d'une décision libre de son esprit et non pour obéir à un ordre venu du Ciel que Jeanne a fait le sacrifice de sa propre existence. Elle a su atteindre l'idéal, qui consiste à accorder spontanément sa volonté avec la volonté qui régit l'univers.

La Pucelle d'Orléans est donc en son fond un drame philosophique. A cette illustration d'une théorie de la culture morale qu'il n'exposait pas pour la première fois Schiller a donné une couleur religieuse, parce que les données historiques l'y invitaient tout naturellement. Mais c'est la morale, et non la foi, qu'il a voulu avant tout glorifier. Il a d'ailleurs prêté à la religion catholique autant de grandeur et de magnificence que dans sa *Marie Stuart*. Il a même cru pouvoir faire usage d'une sorte de merveilleux chrétien : de véritables miracles témoignent soit en faveur de Jeanne, soit même, à un certain moment, contre elle; on voit intervenir dans l'action un envoyé des puissances surhumaines. Ce n'est pas la meilleure des inventions de Schiller : cette mythologie rappelle un peu trop celle des tragédies pseudo-antiques. Mais elle s'accorde assez bien avec le caractère pompeux et décoratif que Schiller s'est plu à donner à certaines scènes de son drame; en quelques passages *la Pucelle d'Orléans* prend des airs d'opéra et ce n'est pas par hasard qu'une certaine place y est faite à la musique.

En dehors de Jeanne d'Arc, les personnages offrent peu de complications psychologiques. Ils représentent les uns et les autres des vertus ou des imperfections bien déterminées, et du commencement du drame à la fin demeurent conformes à ce caractère fondamental. Ils sont seulement les représentants typiques de cette humanité moyenne qui, dans son ensemble et exception faite pour certaines créatures naturellement perverses, ne demande qu'à se laisser guider et former par des êtres d'élite tels que Jeanne d'Arc.

On a souvent loué, avec raison, l'habileté dont Schiller avait fait preuve dans la composition de son drame. Il a su, dans une série d'événements qui s'étendaient sur une longue suite de mois, choisir des épisodes caractéristiques et les ajuster avec soin les uns avec les autres. Peut-être peut-on observer pourtant que les actes du drame sont presque tous construits suivant un procédé de recherche des contrastes qui n'est pas sans monotonie : à un tableau d'infortune ou de désespoir succède presque régulièrement un tableau de victoire ou d'allégresse : au premier acte la situation du roi Charles VII apparaît de scène en scène plus angoissante, jusqu'au moment où l'arrivée de Jeanne d'Arc ranime tous les courages et inspire progressivement aux assistants la certitude de la victoire proche. Au troisième acte Jeanne ne repousse l'offre que lui font Dunois et La Hire de l'épouser que pour s'éprendre bientôt de Lionel. Au quatrième, le roi, la cour, le peuple fêtent Jeanne dans la première partie de l'acte et l'abandonnent entièrement dans la seconde. Le cinquième acte enfin, après avoir peint avec force l'impuissance de Jeanne prisonnière, se termine par l'apothéose de l'héroïne délivrée et victorieuse. Dans aucun de ses drames Schiller n'a usé plus systématiquement de l'antithèse. Le procédé est très apparent. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'il est scénique.

La Pucelle d'Orléans porte le sous-titre de « tragédie romantique ». L'emploi de ce terme n'était pas sans signification sous la plume de Schiller, en un temps où il était engagé dans une véritable guerre littéraire avec les chefs du mouvement romantique allemand. Il est probable qu'il a voulu par ce terme indiquer qu'il se sentait de taille à battre les romantiques sur leur propre terrain. Tieck, Aug.-Wilhelm et Friedrich Schlegel lui apparaissaient un peu comme des images déformées et caricaturales de ce qu'il avait lui-même appelé le « poète sentimental ». Ils poussaient à l'excès l'amour de la subjectivité et le goût de la réflexion philosophique ; ils en arrivaient, estimait-il, à l'inconsistance de l'idée et de la forme. Ils se complaisaient d'autre part à vanter la foi naïve des siècles passés et à la proposer en modèle au présent. Ils aimaient enfin à se poser en apôtres de l'esprit national. Mais leurs œuvres manquaient de netteté et de fini ; il n'y avait en elles ni cette ampleur et cette précision de pensée, ni cette ordonnance rigoureuse, ni cette dignité de forme, dont la rencontre constitue le « grand style ». Schiller apportait dans *la Pucelle d'Orléans* l'illustration d'une thèse philosophique ; il y faisait revivre le catholicisme des époques de foi unanime et sincère; il donnait, non pas à la seule Allemagne, mais à tous les peuples des raisons d'aimer et de défendre leurs traditions nationales. Il se croyait donc fondé à dire que l'esprit de son œuvre était romantique. Et il pensait avoir par surcroît sur ses jeunes rivaux l'avantage d'une forme vraiment classique. C'est un débat dans lequel il n'y a pas lieu de prendre aujourd'hui parti. L'opposition était déjà trop profonde et trop passionnée entre Schiller et les frères Schlegel pour que ceux-ci pussent incliner à accepter la leçon que Schiller prétendait leur donner. Les romantiques continuèrent plus que jamais à tourner en dérision l'art de Schiller, qui

leur paraîssait solennel et guindé. Mais le public allemand du début du dix-neuvième siècle fut enthousiasmé par ce drame de l'héroïsme moral ; lors des premières représentations, qui eurent lieu en septembre 1801 à Leipzig, Schiller fut acclamé par la foule. Aucune autre de ses tragédies ne lui valut pareil triomphe.

CHAPITRE XIII

LA FIANCÉE DE MESSINE (1803)

Dans *La Pucelle d'Orléans* Schiller avait inventé en grande partie sa matière; dans son nouveau drame, *La Fiancée de Messine*, il l'invente entièrement. Intrigue, personnages et jusqu'au décor historique, tout est imaginaire.

L'action se passe en Sicile, à une époque indéterminée du moyen âge, dans un temps où le christianisme est la religion dominante, mais où de vagues traditions de paganisme antique demeurent encore vivaces dans l'âme populaire, et où déjà des superstitions orientales se mêlent aux croyances orthodoxes. Une famille de conquérants, venue des pays du Nord, a fondé dans cette île méditerranéenne un royaume, que déchirent, au moment où commence le drame, les luttes de deux factions opposées. Le prince régnant est mort, peu de mois auparavant, laissant deux fils, également vaillants et fiers, mais animés l'un contre l'autre d'une haine obstinée. On les nomme don Manuel et don César. Leur mère, Isabella, voudrait les réconcilier : elle leur adresse un appel pathétique, qui semble d'abord vain, mais qui les émeut pourtant. Chacun d'eux reconnaît et proclame la noblesse d'âme de son frère; l'estime qu'ils ressentent l'un pour l'autre éveille peu à peu l'affection en leurs cœurs. Ils se jurent amitié et fidélité. Leur mère et le peuple entier se réjouissent avec eux de cette heureuse issue d'une trop longue période de querelles. Des nouvelles inat-

tendues rehaussent encore la joie de tous. Isabella annonce à ses fils l'arrivée prochaine d'une sœur dont ils ignoraient l'existence. Cette enfant, Béatrice, a été élevée secrètement dans un couvent; on la croyait morte, car peu après sa naissance son père avait ordonné qu'on la précipitât à la mer: un devin arabe avait prophétisé qu'elle causerait la mort de ses deux frères et le père voulait prévenir ce malheur. Mais la mère avait sauvé l'enfant, qui, jeune fille aujourd'hui, va rentrer au palais paternel. Don Manuel et don César, de leur côté, annoncent à leur mère qu'ils lui amèneront le jour même la fiancée, dont chacun d'eux, dans le secret de son cœur, a depuis quelque temps déjà fait choix. Mais il apparaît bientôt que les deux frères s'étaient, à l'insu l'un de l'autre, épris d'une même femme. Don César, trouvant dans les bras de don Manuel celle qu'il s'était promis d'épouser, égorge son frère sur l'heure. La jeune fille s'évanouit de terreur. Don César la fait transporter au palais, où Isabella reconnaît en elle sa propre fille. C'est donc leur sœur que se disputaient don Manuel et don César, et c'est un amour incestueux qui les entraînait vers elle. Don César, reconnaissant trop tard sa précipitation et l'horreur de son crime, décide de se châtier lui-même : sans vouloir écouter les prières de sa mère, il se poignarde devant le cercueil de son frère. Ainsi s'accomplit la prophétie suivant laquelle Béatrice devait causer la perte des deux frères.

L'influence de la tragédie grecque est partout sensible dans *La Fiancée de Messine*. Elle est d'ailleurs proclamée par Schiller lui-même dans l'importante préface qu'il a mise à son drame et qui traite de l'emploi du chœur dans la tragédie. Depuis une quinzaine d'années Schiller étudiait attentivement l'art des poètes grecs et particulièrement celui des tragiques. Il avait traduit en 1788 l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide et quel-

ques fragments des *Phéniciennes* du même auteur. Plus tard, il avait lu avec une admiration passionnée les tragédies d'Eschyle dans la traduction du comte Stolberg. L'examen des œuvres antiques et sa propre expérience de dramaturge l'avaient amené à cette conviction que l'art dramatique a pour objet, non de reproduire la nature, mais d'en donner une interprétation symbolique. « Il faut, dit-il énergiquement, déclarer la guerre au naturalisme ». Tout est convention au théâtre : « La journée est une journée artificielle, l'architecture est purement symbolique, la langue elle-même, soumise au mètre, est une langue idéale. » Il suit de là que l'action elle-même doit être idéale et symbolique. Or les anciens choisissaient souvent des actions qui faisaient ressortir la puissance du destin sur la vie des mortels. C'est une action de cette nature qu'imagine Schiller, non sans d'ailleurs emprunter quelques motifs particuliers à Eschyle et à Sophocle.

L'action de *La Fiancée de Messine*, comme celle d'*Œdipe roi*, est conçue de telle sorte que le dénouement est déjà impliqué de façon nécessaire dans les prémisses. C'est dès avant le commencement du drame que don Manuel et Béatrice se sont déclaré leur amour réciproque ; c'est également avant ce moment que don César s'est épris d'une belle inconnue, qui n'est autre que la même Béatrice. Comme les deux frères se sont longtemps porté l'un à l'autre une haine véhémente, il est presque fatal que la découverte de leur rivalité amoureuse exaspère leur animosité jusqu'à la fureur. D'autre part ils ne pourront que renoncer à Béatrice le jour où ils apprendront qu'elle est leur sœur. Ils sont donc d'avance voués à l'infortune et au désespoir. Dès que le spectateur connaît les liens de parenté qui unissent les héros du drame, il sait que le malheur les guette. L'intrigue ne comporte nulle surprise ; elle se déroule avec une inexorable rigueur.

Schiller a voulu qu'il en fût ainsi. Il a méprisé toutes les combinaisons qui tiennent habituellement en suspens l'impatience du spectateur pour aboutir soudainement à une péripétie inattendue. Il a voulu, comme les anciens eux-mêmes, montrer que les volontés humaines ne peuvent rien contre le destin. Mais qu'est-ce que le destin? Faut-il le regarder comme une force aveugle et brutale? Les poètes grecs eux-mêmes ne le considéraient pas ainsi; ils y voyaient l'accomplissement d'un dessein conscient des dieux, appliqués à poursuivre, à travers les générations diverses d'une même famille, la réparation d'une faute autrefois commise par l'un des membres de cette lignée. Dans *La Fiancée de Messine*, comme dans *L'Orestie*, les crimes des parents entraînent, par une conséquence inéluctable, les crimes des enfants, et la race tout entière subit l'expiation dans ses derniers représentants. Le père de don Manuel, de don César et de Béatrice a jadis enlevé par violence à son propre père l'épouse que ce dernier avait choisie; l'aïeul a maudit le couple sacrilège; ce sont les petits-enfants qui sont aujourd'hui châtiés. Mais cette punition tardive n'est pas l'effet d'un simple hasard. Schiller interprète en psychologue moderne la croyance antique à une solidarité morale des générations successives : l'hérédité, dit-il à l'un de ses contemporains, établit des liens étroits entre les pères et les enfants; ce ne sont pas seulement des traits et des maladies du corps qui se transmettent des uns aux autres, ce sont aussi des infirmités morales. Don Manuel et don Carlos ont reçu en naissant un esprit d'emportement et d'impatient égoïsme qui fait d'eux les continuateurs du crime paternel et étend par conséquent jusqu'à eux la responsabilité de ce crime. Le coup qui les frappe, si cruel qu'il soit, n'est donc pas entièrement immérité.

Toute vie humaine est ainsi exposée à subir l'action

de forces obscures, qui ne sont peut-être pas toujours aussi iniques que le croit le vulgaire. Mais ce n'est pas cet aspect du destin qui retient particulièrement l'attention de Schiller. Son dessein n'est pas de prouver que l'homme est souvent, en ses démarches les plus essentielles, impérieusement conduit par des forces supérieures à lui-même. Il est de montrer que cette contrainte des circonstances peut l'amener à prendre conscience de sa dignité intérieure et à user de sa liberté morale. L'idée qu'illustraient déjà *Marie Stuart* et *la Pucelle d'Orléans* reparaît ici : plus l'homme est enserré dans les entraves que tissent autour de lui soit la société, soit ces puissances invisibles auxquelles on donne le nom vague de destin, plus il est en état, s'il a l'âme grande et noble, de témoigner son indépendance intérieure. Et comment la témoignerait-il mieux qu'en portant sur lui-même un jugement tel qu'il emporte l'adhésion de tous les esprits qui reconnaissent l'autorité de la loi morale? Don César a tué son frère. Il pourrait, s'il était un esprit vulgaire, chercher à sa conduite des circonstances atténuantes. Sa mère et sa sœur, faisant appel à des arguments de sentiment, cherchent à le convaincre que son crime est excusable aux yeux du monde. Mais don César n'a pas pour lui-même autant d'indulgence. Il n'est point de plaidoyer qui puisse voiler sa faute profonde, qui est de n'avoir pas compris que la vie est sans valeur si elle n'est pas pénétrée d'amour. Ce n'est pas le destin qui est coupable; c'est lui-même. Il décide donc, non dans un accès de honte et de repentir, mais par une décision mûrement délibérée, de s'infliger à lui-même un châtiment égal à son crime; il se donne volontairement la mort pour retrouver en elle « le pur diamant de la véritable vertu ».

Loin donc d'être une tragédie du destin, *la Fiancée de Messine* est, comme les deux drames qui ont pré-

cédé, une apologie de la liberté humaine. L'intention de Schiller y apparaît même avec plus de force et de clarté que dans tout autre drame, parce que les caractères des personnages n'y passent point par des alternatives de découragement et d'exaltation et ne comportent en fait aucune évolution notable. Ce sont, si l'on peut dire, des caractères à l'état pur, placés en face d'une situation tragique qui les oblige à faire paraître tout ce qu'il y a en eux d'énergie et de noblesse. Il n'y a point dans la pièce d'épisode qui détourne sur un objet secondaire l'attention du public; chacune des scènes contribue directement à l'effet général, qui doit être, dans la pensée de Schiller, d'éveiller dans l'âme du spectateur un sentiment de sublime, — c'est-à-dire de lui faire concevoir l'infinie supériorité de l'homme, considéré en tant qu'être pensant, sur l'univers, qui semble pourtant accabler l'homme de son infinité dès qu'on ne considère plus en ce dernier que la faible créature corporelle.

A cette action si simple, et qui pourtant devait inviter le public aux plus hautes réflexions morales, Schiller s'est efforcé de donner une expression d'une noblesse toute particulière. Jamais il n'a consacré plus de soins à la forme poétique. La majestueuse simplicité de l'action l'autorisait à garder un ton d'une dignité soutenue. Les tirades des principaux personnages, bien que souvent gonflées de passion ardente, se déroulent avec une lente et grave ampleur. Schiller n'a nul souci de reproduire le mouvement, la hâte, le désordre de la vie. Le langage est stylisé comme l'action elle-même. L'excès de rhétorique et de virtuosité, qu'on est souvent tenté de lui reprocher, cesse ici d'être sensible. La langue que parlent Isabella et ses deux fils est celle même qui convient à la profondeur ou à la sublimité de leurs sentiments. Ce sont d'ailleurs souvent des pensées d'ordre général qu'ils expriment;

il n'y a pas de drame où Schiller se soit élevé davantage au-dessus de l'individuel pour essayer d'exprimer des vérités universelles.

Sa grande innovation, et celle dont il attendait un véritable renouvellement du théâtre, est l'introduction de chœurs dans la tragédie. Il s'en est expliqué assez longuement dans sa préface. Rien n'est plus opposé aux procédés du naturalisme, rien n'est plus propre à détruire l'illusion au théâtre que l'emploi de chœurs. Mais il n'est pas de poète tragique digne de ce nom qui cherche à créer l'illusion de la vie réelle. La tâche du dramaturge est tout autre et d'ordre avant tout moral : il écrit pour donner au spectateur le sentiment de la liberté de l'âme humaine. Tout drame comporte une part de réflexions abstraites et même d'enseignements moraux; mais il est naturel que ces réflexions ou ces enseignements soient mis dans la bouche de témoins désintéressés, et non dans celle des héros même du drame; car ceux-ci sont dominés par la passion. Les chœurs symbolisent le peuple devant lequel se déroulent les événements tragiques; ils sont les commentateurs et les juges de l'action; ils sont la voix de la foule. Quand les héros du drame s'abandonnent aux véhémences et aux outrances de la passion et que le spectateur lui-même se sent gagné par la contagion de leur trouble moral, le chœur apparaît comme un arbitre et comme un guide : en transportant le conflit dans la région sereine de la réflexion philosophique, il calme les emportements instinctifs; il rend aux héros comme aux spectateurs la liberté de l'âme.

Les considérations morales que Schiller fait développer par les chœurs dans *La Fiancée de Messine* rappellent souvent, et par l'esprit et par le ton, ceux de ses poèmes qu'on a l'habitude de désigner du nom de « philosophiques ». Peut-être même représentent-ils ce

qu'il y a de plus achevé dans le lyrisme philosophique de Schiller. La pensée, toujours riche, vigoureuse et claire, s'y exprime en des rythmes très variés, d'une aisance, d'une souplesse et d'une musicalité, dont les poèmes antérieurs n'avaient encore apporté que d'assez rares exemples.

Au lendemain de la première représentation de *La Fiancée de Messine*, Schiller écrivait à Körner, avec une assez orgueilleuse franchise, qu'il avait eu pour la première fois le sentiment d'assister à une vraie tragédie. Gœthe et Humboldt admiraient aussi très sincèrement cette œuvre si différente de tout ce que le théâtre allemand avait jusqu'alors produit; ils en attendaient, comme Schiller lui-même, un renouvellement de l'art dramatique. Mais c'était trop demander au public et aux auteurs eux-mêmes. Le drame de Schiller exige chez l'auditeur un sérieux, une gravité, une tension d'âme et un amour de la forme belle qui ne se rencontrent pas souvent dans un public moyen. *La Fiancée de Messine* est hautement estimée de juges difficiles, mais on la représente rarement. Schiller, d'ailleurs, après le gros effort que lui a imposé son drame, s'écarte de la voie qu'il a lui-même ouverte. Il revient au drame historique ou pseudo-historique.

CHAPITRE XIV

GUILLAUME TELL (1804) *DÉMÉTRIUS*

Dans deux de ses drames historiques, *Marie Stuart* et *La Pucelle d'Orléans*, Schiller avait profondément modifié les faits attestés, afin de mettre en valeur les idées qu'il regardait comme essentielles. Il avait imaginé une vie de Jeanne d'Arc et une mort de Marie Stuart, auxquelles il ne manquait, pour mériter le nom de « légendes », que d'avoir conquis la faveur populaire. Au moment où il commence à écrire son nouveau drame, il n'a pas besoin de s'ingénier à modifier des événements du passé dans un sens conforme à ses théories préconçues. La légende est déjà toute formée et glorifie une de ses idées les plus chères, celle de la liberté. Il l'accepte donc telle qu'il la trouve contée chez le chroniqueur suisse Tschudi (seizième siècle), dont le style lui rappelle, dit-il, Hérodote, et même Homère.

L'idée de liberté est partout présente dans l'œuvre de Schiller. Mais dans *Guillaume Tell* elle a moins d'ampleur et de prolongements philosophiques que dans les écrits antérieurs : il ne s'agit guère ici que de liberté politique. Une fois déjà, dans *Don Carlos*, Schiller avait défendu, par la bouche du marquis Posa, le droit des peuples à se gouverner eux-mêmes. Mais il s'en était tenu aux plaidoyers et aux discussions théoriques; son héros, Posa, avait succombé

avant de pouvoir rien tenter contre le régime tyrannique de Philippe II. Le sujet de son nouveau drame lui donne l'occasion de mettre en scène la révolte effective d'un peuple opprimé contre un pouvoir oppresseur. L'idée y est devenue action. Et Schiller trouve dans la légende traditionnelle la confirmation d'une opinion à laquelle il est attaché et dont la vérité lui paraît incontestable : les progrès de la culture, qui éveillent chez les individus une conscience toujours plus claire de la liberté morale, suscitent parallèlement chez les peuples un développement toujours plus ample de l'indépendance politique.

Le héros du drame est ici un être collectif, le peuple. Schiller le représente comme encore tout proche de la nature; il lui prête par conséquent des mœurs simples, pures et bonnes. C'est par un libre accord, par une « alliance immémoriale », qu'ont été déterminés les rapports réciproques des hommes qui habitent les trois cantons de Schwyz, d'Uri et d'Unterwalden. Dans cette libre communauté, les différences de conditions ne portent jamais atteinte à la dignité des individus; car, selon le droit naturel, chacun des membres de la communauté mérite autant d'égards que son voisin. Les droits et les devoirs des citoyens sont fixés par la loi, qui n'est jamais l'expression d'une volonté particulière, mais toujours le résultat d'un accord général. Dans les conflits d'intérêts qui les divisent parfois, les habitants des trois cantons écartent toujours les solutions de violence, pour se soumettre à l'arbitrage du juge. Ils donnent ainsi l'exemple d'une société exemplaire. Et s'il ne tenait qu'à eux, les rapports entre nations voisines seraient également régis par d'équitables conventions.

Mais ces hommes, que la voix de nature et celle de la raison engagent pareillement à respecter chez les autres et chez eux-mêmes la dignité humaine, et qui

ont su trouver dans la vertu le principe d'une république digne d'être louée par Montesquieu, sont menacés dans leur indépendance par un État despotique, c'est-à-dire par un gouvernement, où, selon la définition de l'*Esprit des Lois*, « un seul, sans loi et sans règle, entraîne tout par sa volonté et par ses caprices ». La lutte que les citoyens de Schwyz, d'Uri et d'Unterwalden entreprennent contre l'Autriche est celle de la loi contre l'esprit d'arbitraire et de violence. La révolte est non seulement justifiée, elle est commandée par la morale.

Chacun des citoyens suisses, bourgeois ou homme de condition servile, a compris, à la suite des injustices dont il a été la victime ou dont il se sent menacé, que le moment est venu de défendre sa cause personnelle. Il en est déjà parmi eux qui, comme Baumgarten, meurtrier d'un bailli qui voulait le déshonorer, se laissent entraîner à des actes de vengeance individuelle. Mais l'ensemble du peuple montre sa force et sa sagesse, ou plutôt, pour reprendre le mot de Montesquieu, sa vertu, en ce qu'il ne veut pas s'abandonner, même au moment de sa plus grande irritation, à l'emportement de la passion, et commence par examiner avec calme les principes d'action qui doivent régler la conduite commune. Cette délibération fait l'objet de la fameuse scène du Rütli, qui remplit presque tout le deuxième acte, et où les délégués des trois cantons, réunis la nuit dans une clairière de la montagne, décident que le peuple entier se soulèvera à une date fixée. C'est là une « loi » que le peuple s'impose et l'un des membres de cette assemblée populaire, le pasteur Rösselmann, souligne le caractère à la fois moral et juridique de la décision commune : « maintenant, dit-il, vous êtes libres; vous l'êtes en vertu de cette loi ». Ici encore on croit entendre un écho de la voix de Montesquieu, qui voulait que, dans

un gouvernement populaire, on fût « libre avec les lois », et non « libre contre elles ».

Les deux premiers actes exposent ainsi, de façon d'ailleurs très concrète et vivante, le caractère essentiellement moral du problème politique. Les trois derniers montrent l'accomplissement et le succès final du juste complot tramé par les opprimés. C'est alors qu'on voit passer au premier plan l'homme qui, à plusieurs reprises déjà, avait traversé la scène, mais qui s'était volontairement tenu à l'écart des délibérations communes, étant moins fait, comme il le dit lui-même, pour le conseil que pour l'action. Tell devient à partir de l'acte III la personnification même du peuple. L'humiliation, les vexations, les souffrances morales qu'il lui faut supporter ont une valeur symbolique. S'il est menacé par Gessler, bailli de l'Empereur et représentant de l'esprit despotique, ce n'est pas dans ses intérêts matériels, c'est — au premier moment du moins — dans son sentiment intérieur de la liberté. Le chapeau devant lequel on veut le contraindre à se découvrir est un symbole de la tyrannie. En refusant de faire un geste de soumission, Tell exprime la volonté du peuple entier. Lorsqu'ensuite Gessler prétend le faire jeter en prison sans jugement, ce sont tous les Suisses qui se sentent atteints dans leur respect du caractère sacré de la loi. Enfin, quand, par une décision cruelle, qui atteste le caractère capricieux des décisions du pouvoir despotique, Gessler exige du père qu'il transperce d'une flèche la pomme posée sur la tête du fils, ce qui se trouve bafoué en la personne de Tell, c'est la sainteté de la nature et de cette institution de nature qu'est la famille. La cause de Tell devient ainsi celle du peuple. C'est pourquoi la victoire de Tell sur Gessler est aussi celle des cantons suisses sur l'Autriche.

Tell tue son persécuteur dans un guet-apens. Mais

c'est là un acte de guerre, et non un assassinat. Personne ne s'y trompe. Schiller a cru pourtant devoir insister sur cette distinction. Au dernier acte de son drame, il fait soudain apparaître, devant la maisonnette de Guillaume Tell, le duc Jean de Souabe, dit « le Parricide », qui vient d'assassiner son propre oncle, l'empereur Albert Ier, qui s'est ensuite enfui loin de la cour, sous un déguisement de moine, et qui maintenant cherche un asile dans les montagnes de Suisse. Jean croit pouvoir compter sur l'indulgence et la sympathie d'un homme qui, comme lui, a mis à mort un tyran. Mais Tell lui remontre durement son erreur : Jean a tué par rancune, par avidité, dans l'espoir de satisfaire des ambitions égoïstes; Tell au contraire pour délivrer sa famille et son peuple. Cette scène est moins heureuse et moins impressionnante que ne le croyait Schiller, n'étant en réalité qu'une moralité un peu longuement étirée. L'intention didactique s'y étale avec un excès de complaisance.

Schiller pouvait laisser à son public le soin d'abstraire du drame la leçon qui y est incluse. Car cette leçon se laisse exprimer en termes simples et concerne des questions qui ne laissent aucun homme indifférent : celle des rapports de l'individu avec l'État et celle des rapports des États entre eux. La solution de Schiller, qui aboutissait à une double apologie, celle de la liberté individuelle et celle de la liberté nationale, était conforme à un idéal à peu près universel à la fin du dix-huitième siècle. C'était, peut-on dire, un des plus nobles lieux communs de la philosophie politique de ce temps. Schiller a mis au service de cette thèse entraînante toutes les ressources d'un art désormais sûr de ses moyens. De même que Tell ou le peuple suisse maîtrisent leurs élans spontanés de passion afin de donner à leurs actes plus de portée et d'efficacité, Schiller discipline son abondance naturelle et son

penchant à la rhétorique pour donner à l'expression plus de concision, et partant plus de force. La grandiloquence, qui gâte un peu certaines scènes de son premier drame politique, le juvénile *Don Carlos*, est absente de ce drame de la maturité. *Guillaume Tell*, sans doute, abonde en tirades éloquentes; mais l'éloquence résulte du mouvement et de l'enchaînement logique des idées, et non des outrances ou des emportements du style. A l'exemple des tragiques anciens, Schiller s'est efforcé de frapper un assez grand nombre de sentences imagées ou antithétiques; beaucoup d'entre elles ont passé dans le langage courant et ont pris une valeur de proverbes. Par la vigoureuse netteté de sa forme, aussi bien que par son contenu idéologique, *Guillaume Tell* est rapidement devenu un des drames les plus populaires de l'Allemagne. Il a été considéré, au temps des guerres dites « de libération », en 1812-13, comme une des œuvres où s'exprimait le plus clairement l'idéal national. Devenu tout naturellement un des textes sur lesquels se fondait l'enseignement scolaire, il a puissamment contribué, à travers le dix-neuvième siècle, à répandre en Allemagne des idées d'indépendance politique, et même à développer chez beaucoup d'Allemands une prédilection au moins théorique pour l'État républicain.

L'abondance des épisodes, la diversité des lieux où se passe l'action, la durée même de cette action, qui embrasse plusieurs mois, obligeaient Schiller à adopter un tout autre mode de composition que dans *la Fiancée de Messine*. Aussi n'a-t-il à aucun moment tenté d'user de la technique nouvelle, inaugurée par lui dans cette dernière tragédie, et où il se plaisait à voir, un an plus tôt, les débuts d'un nouvel art dramatique. La légende de Tell lui était d'abord apparue comme plus propre à fournir un sujet d'épopée qu'un sujet de drame. Telle était aussi l'opinion de Goethe, qui d'ail-

leurs avait le premier jeté son dévolu sur ce sujet et qui, s'il l'eût traité, en eût sans doute fait un poème analogue à *Hermann et Dorothée*. La légende comportait en effet un certain nombre d'événements, dont tous étaient importants, dont aucun ne pouvait être négligé, et, bien que chacun de ces événements eût un caractère angoissant, ou même tragique, leur déroulement n'entraînait ni chez le héros le plus représentatif, ni chez les autres personnages, de véritables conflits psychologiques ; la crise, ou plutôt les diverses crises y étaient d'ordre politique, et non d'ordre proprement moral ; le dénouement enfin était tel qu'il ne laissait dans l'âme du spectateur ni regrets ni terreur. L'action avait donc nécessairement un caractère un peu lent. Schiller, en dramatisant la matière, n'a qu'à peine hâté le cours des événements. Par ailleurs il n'a pas essayé de susciter artificiellement quelque conflit psychologique (si ce n'est en ce qui concerne un personnage secondaire, Rudenz, jeune noble suisse, qui, d'abord indifférent au sort de ses compatriotes, finit par se rallier à la cause commune, sous l'influence de sa fiancée, Bertha von Bruneck ; mais c'est là justement la partie la plus faible et la moins émouvante du drame). Ce sont des influences tout extérieures qui causent l'infortune passagère de tel ou tel personnage ; ce ne sont pas ses propres fautes morales. Schiller a mis tous ses soins à peindre, non des états d'âme exceptionnels, de brusques éclats de passion, des exaltations passagères, mais au contraire des volontés inflexiblement tendues, des obstinations calmes et raisonnées, des desseins longuement mûris et énergiquement poursuivis.

Cette conception de l'action et des caractères l'obligeait à présenter une série de tableaux, dont chacun devait nécessairement avoir une certaine ampleur : il fallait que les représentants des diverses classes de la

société eussent le loisir d'exposer à fond leurs sentiments ou leur desseins. Certaines longueurs, que l'on reproche parfois à l'action de *Guillaume Tell*, s'expliquent par ce procédé de composition. Dans une semblable juxtaposition de tableaux caractéristiques il n'est pas possible de ne pas faire converser longuement les protagonistes ; dialogues et monologues sont un élément essentiel de l'exposition et même de l'action. Schiller n'a fait qu'obéir à la logique de son système en mettant dans la bouche de Tell, à l'acte IV, un long monologue, dans lequel, au moment de châtier Gessler, le justicier résume les arguments qui légitiment devant sa propre conscience le meurtre du tyran.

Suivant un procédé qu'il emploie avec succès depuis *Wallenstein*, Schiller fait de chacun des personnages du drame, ou du moins de la plupart d'entre eux, les représentants typiques soit d'une classe sociale, soit d'une qualité morale caractéristique. Il donne en même temps à chacun d'entre eux un langage, un extérieur, des traits qui lui composent une personnalité particulière. On a quelquefois cru pouvoir vanter son « réalisme ». C'est un terme qui ne définit pas fort exactement l'art de Schiller ; car le poète fait plus souvent appel à l'information érudite ou à l'intuition qu'à l'observation directe. Schiller, on le sait, n'a jamais vu la Suisse, et les descriptions qu'il fait soit du pays, soit des habitants, sont seulement fondées sur des lectures soigneuses. Mais il est certain qu'il a su noter au cours de ces lectures et utiliser avec habileté dans son drame des traits concrets particulièrement significatifs et donner ainsi une manière d'invidualité à des créatures de son imagination.

Guillaume Tell a un coloris et une fraîcheur qu'on ne trouvait pas au même degré dans les drames qui ont immédiatement précédé. Est-ce parce que, comme l'a dit Gœthe, Schiller était en progrès continu ? C'est

bien plutôt parce que les idées dont il se fait l'apôtre dans ce drame lui sont particulièrement chères et parce que la plupart des personnages sont des êtres selon son cœur, étant des « hommes de nature ». Il les pare de toute l'innocence, de toute la « naïveté », de toute la loyauté que l'humanité a jadis possédées et qu'elle ne peut manquer de retrouver un jour, si elle se confie à la conduite de ces guides inspirés que sont les poètes et les artistes. Jamais, depuis ses drames de jeunesse, Schiller n'avait éprouvé plus de sympathie pour les héros qu'il mettait à la scène. C'est sans doute pourquoi ce drame, qui est la dernière de ses productions dramatiques, laisse au spectateur l'impression d'une pièce pleine de jeunesse.

*
* *

Peu de temps après avoir terminé *Guillaume Tell*, Schiller décide d'écrire un autre drame, *Démétrius*. Mais la maladie, un voyage à Berlin, et même d'autres plans littéraires retardent l'exécution de ce dessein, et c'est seulement au début de l'année 1805 que le poète peut se donner tout entier à cette nouvelle tâche. Il va cette fois puiser sa matière dans l'histoire de Russie. Au début du dix-septième siècle, le tsar Boris Godounof avait eu à défendre sa couronne contre un prétendant qui se disait le fils du tsar précédent, Fédor Ier. Ce prétendant, Dimitri ou Démétrius, est le héros de Schiller.

Antérieurement déjà le poète avait songé à mettre à la scène un personnage analogue : à la fin de la guerre des Deux-Roses, un aventurier du nom de Warbeck avait essayé de conquérir la couronne d'Angleterre en se faisant passer pour l'un des deux fils d'Édouard IV. Mais ce prétendant anglais avait aux yeux de Schiller le

défaut d'être un imposteur conscient. Le prétendant russe, au contraire, lui semblait être un personnage vraiment tragique, parce qu'il avait cru à son bon droit, ou du moins parce qu'on pouvait sans invraisemblance le représenter comme un homme de bonne foi. L'objet du drame devait être de montrer comment un honnête homme, poussé par d'artificieux machinateurs, en vient à s'accommoder peu à peu d'une imposture qu'il avait longtemps ignorée, bien qu'il en profitât; il transige avec sa propre conscience et, par un fatal glissement, devient le complice des criminels dont il n'avait d'abord été que l'instrument. Mais la bassesse morale dont il fait ainsi preuve entraîne ensuite de façon nécessaire, par un inévitable enchaînement de circonstances, sa chute et sa mort.

Schiller n'a pas eu le temps d'aborder les scènes essentielles où Démétrius devait apparaître troublé et rongé par un conflit intérieur. Il n'a laissé qu'un long fragment qui contient presque exclusivement l'exposition du drame. Au premier acte, qui est presque complètement rédigé, Démétrius, homme d'une autorité et d'une dignité innées, vient demander l'appui de la diète polonaise pour combattre le tsar régnant. Il ne doute pas de la justice de sa cause, et son prestige naturel lui attire de nombreux partisans, qui d'ailleurs se promettent tous d'une campagne victorieuse de solides avantages matériels. Mais la fin de ce premier acte montre que Démétrius n'est qu'un jouet entre les mains d'une femme ivre d'ambition et dénuée de tous scrupules, la jeune princesse Marina, laquelle rêve de s'asseoir un jour à Moscou sur le trône des tsars. Au second acte, l'ancienne tsarine Marfa, qui depuis seize ans pleure, au fond d'un cloître, l'assassinat de son fils Démétrius, apprend subitement qu'il est vivant et qu'il marche à la tête d'une armée sur Moscou; elle prend avec passion le parti de celui qui, espère-t-elle,

lui rendra et sa puissance ancienne et la tendresse dont son cœur a besoin.

C'est là que s'arrête le fragment. On eût vu plus tard Marfa se détourner de celui qu'elle croyait son fils et par là même donner le signal de sa perte. Mais ce conflit tragique est resté à l'état de projet. L'œuvre a été brusquement interrompue par la mort de Schiller.

CONCLUSION

Schiller qui, au temps de *Don Carlos*, doutait parfois de sa vocation théâtrale, s'était, en ses dernières années, tourné vers le théâtre avec la certitude de remplir sa véritable mission. Il avait l'ambition de donner à son pays un ensemble d'œuvres dramatiques qu'on pût comparer à la série des chefs-d'œuvre que l'Angleterre devait à Shakespeare et aux poètes élisabéthains, ou l'Espagne à Lope de Vega et à Calderon. Il avait une volonté assez forte pour mener à bien ce dessein; le temps seul lui a manqué. On a retrouvé dans ses papiers l'esquisse ou le plan d'une vingtaine de pièces de théâtre. Ni la matière ni la méthode ne lui eussent fait défaut.

Il déclarait, après avoir achevé son *Guillaume Tell*, qu'il avait le sentiment d'avoir peu à peu réussi à se rendre maître de la technique théâtrale. Ce n'était pas à dire qu'il eût découvert d'infaillibles procédés de métier ou qu'il eût inventé un moule dans lequel toute matière tragique se laissât couler et modeler. Tout au contraire, il s'était clairement rendu compte qu'un dramaturge doit toujours être en garde contre la tentation de construire ses tragédies d'après un type uniforme. « Tout sujet exige une forme qui lui soit propre, écrivait-il à Körner, et l'art consiste à trouver celle qui lui convient » (28 juillet 1800). Les neuf drames qu'il a écrits entre sa vingtième et sa quarante-

cinquième année peuvent avoir leurs faiblesses; mais chacun d'eux a ce mérite de ne pas ressembler aux huit autres. On peut être assuré que Schiller se fût appliqué à toujours renouveler sa manière, non pour le vain plaisir de briller et de prouver les ressources de son esprit, mais par conscience artistique et pour satisfaire à un besoin profond de sa nature.

Vigueur, clarté, gravité, noblesse d'âme, ce sont des qualités qui frappent à chaque page le lecteur. Sans doute manque-t-il à Schiller la fantaisie shakespearienne. Il n'est pas l'homme des imaginations inattendues et poétiquement suggestives. Il n'y a rien en son œuvre — pas même dans ses poésies lyriques — qui trahisse l'heureux abandon aux charmes et aux caprices de l'inspiration passagère. Il suit avec rigueur la voie qu'il s'est tracée; il se surveille lui-même; son attention critique est toujours en éveil. La réflexion, chez lui, domine et même commande l'imagination. Il a peu de « naïveté »; et c'est, on le sait, son propre portrait qu'il a tracé en définissant le poète « sentimental ». Sa formation philosophique l'a habitué à tout réduire en concepts : avant de donner à une idée la forme imagée ou symbolique qui va lui conférer une valeur poétique, il éprouve le besoin de l'examiner et de la discuter sous sa forme abstraite. L'ample manteau d'antithèses, de sentences ou de métaphores dont il la revêt ensuite ne dissimule pas toujours le travail de méditation et de dialectique qui a précédé. L'œuvre de Schiller doit d'ailleurs à ce substrat idéologique une richesse et une profondeur que nombre de philosophes ont tenu à reconnaître hautement.

Plus il avançait d'ailleurs dans la carrière dramatique, plus Schiller s'entendait à associer intimement et même à fondre l'idée et la forme. En ses derniers drames il tend, sans rien sacrifier de la pensée, à donner aux éléments concrets du drame une importance de

plus en plus grande. Ce ne sont pas seulement les yeux, c'est aussi l'oreille du spectateur qu'il veut occuper en même temps que son esprit : il fait de plus en plus souvent appel à la musique et introduit dans quelques-unes de ses pièces des manières d'intermèdes lyriques. On a pu dire avec quelque vraisemblance qu'il avait entrevu et même annoncé le drame « total » qu'un demi-siècle plus tard Richard Wagner devait tenter de réaliser.

Il n'a pas toujours rencontré un assentiment unanime. De son vivant il s'était vu en butte aux attaques et aux railleries de jeunes écrivains romantiques, qui blâmaient ce qu'il y a parfois de tendu dans son idéalisme et d'étudié dans son style. Au cours du dix-neuvième siècle des voix discordantes ont parfois rompu le grand concert de louanges admiratives dont la plupart des Allemands entouraient sa mémoire. Mais ce que personne n'a jamais contesté, c'est sa rayonnante sincérité, la grandeur et l'élévation de son âme. Il avait de la mission qu'il s'était lui-même assignée une conception qu'on peut dire religieuse. Son génie et sa force créatrice avaient des limites, sans doute ; mais sa foi dans la vertu ennoblissante de l'art n'en avait pas.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Les éditions des œuvres de Schiller, les biographies du poète et les études relatives à ses écrits divers sont innombrables. La plupart de ces ouvrages sont cités dans le *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung* de K. Goedeke (2e éd. et partiellement 3e éd., Dresde, 1884-1929) ou dans la *Schiller-Biographie* de H. Marcuse (Berlin, 1925).

Parmi les éditions, on peut citer :

Schillers Werke. Historisch-kritische Ausgabe von K. Goedeke, 15 vol. Stuttgart, 1867-76.

— Säkular-Ausgabe, 16 vol. Stuttgart und Berlin, 1904-5.

— Historisch-kritische Ausgabe von O. Güntter und G. Witkowski, 20 vol. Leipzig, 1909-11.

Correspondance (principaux recueils) :

Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe von F. Jonas, 7 vol. Stuttgart, 1892-96.

Voir en outre la correspondance de Schiller avec Goethe, avec Körner et avec W. von Humboldt (éditions nombreuses).

Biographies :

J. Minor, *Schiller, sein Leben und sein Werk.* 2 vol. Berlin, 1889-90 (jusqu'en 1787 seulement).

O. Harnack, *Schiller.* Berlin, 1898.

E. Kühnemann, *Schiller*. Munich, 1905.

K. Berger, *Schiller, sein Leben und sein Werk*, 2e éd. Munich, 1905-09.

F. Strich, *Schiller, sein Leben und sein Werk*. Leipzig, 1912.

O. Güntter, *Schiller, sein Leben und seine Dichtungen*. 1925.

Études plus générales :

C. Tomaschek, *Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft*. Vienne, 1862.

F. Ueberweg, *Schiller als Historiker und Philosoph*. Leipzig, 1884.

E. Kühnemann, *Kants und Schillers Begründung der Aesthetik*, 1895.

W. Dilthey, *Von deutscher Dichtung und Musik*. Leipzig und Berlin, 1933.

H. Cysarz, *Schiller*. Halle, 1934.

Études en langue française :

A. Kontz, *Les drames de jeunesse de Schiller*. Paris, 1899.

A. Chuquet, *Études de littérature allemande*, 2 vol. Paris, 1902.

Études sur Schiller, par Ch. Schmidt, A. Fauconnet, Ch. Andler, X. Léon, E. Spenlé, F. Baldensperger, J. Dresch, A. Tibal, A. Ehrhard, Mme Talayrach d'Eckardt, H. Lichtenberger, A. Lévy. Paris, 1905.

V. Basch, *La poétique de Schiller*, 2e éd. Paris, 1911.

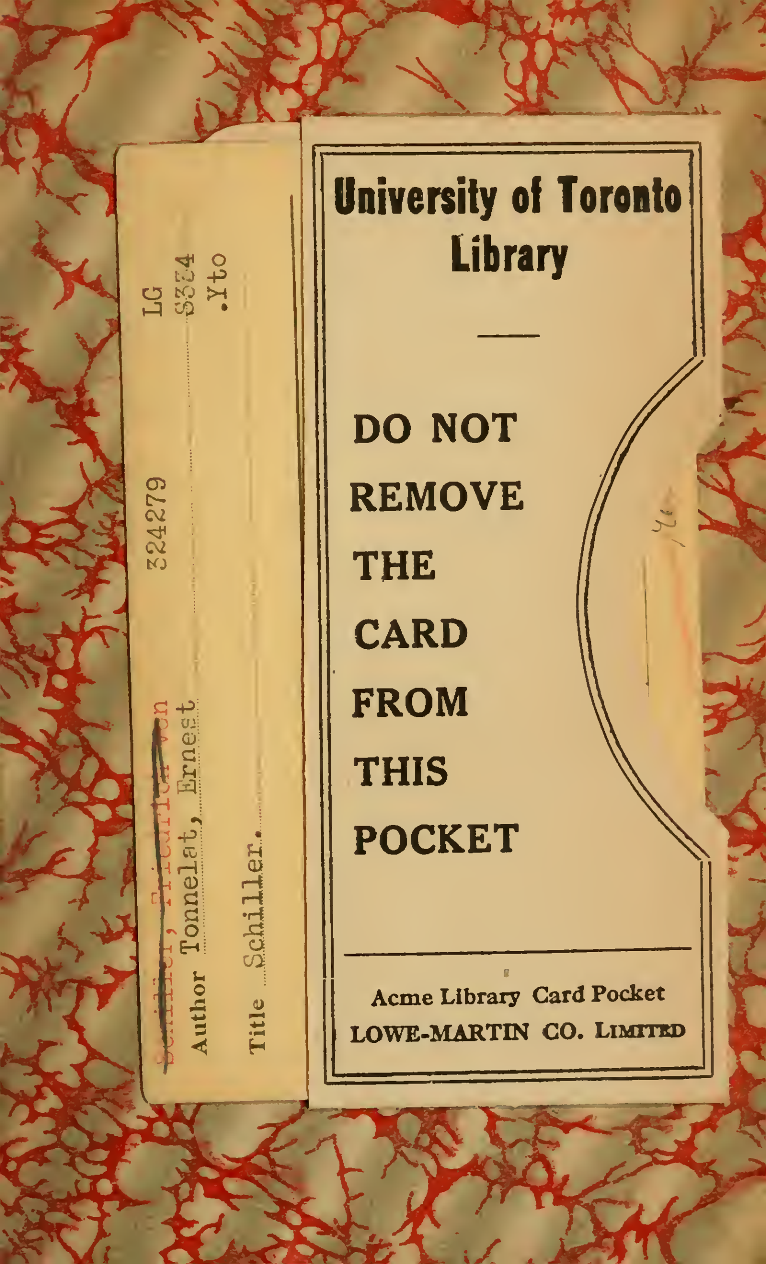
R. d'Harcourt, *La jeunesse de Schiller*. Paris, 1928.

E. Eggli, *Schiller et le romantisme français*, 2 vol. Paris, 1927.

TABLE DES MATIÈRES

Toulouse. — Typ Édouard Privat. — 4942 — 7-1934




University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED
LG
S384
.Yto
324279
Author Tonnelat, Ernest
Title Schiller.

